

فصلية تعنى بالتواصل الثقافي الكردي - العربي
تصدر عن دار سردم للطباعة والنشر

السنة السابعة - العدد "27" شتاء 2010

موقع المجلة على الإنترنيت
www.serdam.org

المراسلات
عن طريق مدير التحرير
nawzadaa@yahoo.com
آسيا سيل: ٠٧٧٠١٤٢٠٩٠٩

مطبعة دار سردم للطباعة والنشر

محتويات العدد

سردم العربي - العدد 27 (2010)

دراسات وبحوث

دراسات تأريخية

دراسات أدبية ونقدية

شعر

قصة

محتويات العدد

www.serdam.org



سمات المثقف المستقبلي وثقافتنا المستقبلية *

جلال زنكابادي

في هـذا المنعطـف التاريخـي الخطير جـداً؛ لابدّ مـن الإرتكاز على الكفاح الثقـافي وتفعيل دوره المؤثر في مصير كردسـتان بشـتى تشـكيلاتها الإجتمـا- اقتصادية، التـي مابرحت تعانـي عموماً من التخلـف الثقـا- حضـاري؛ وهنا تكمـن أهميـة فاعليّـة المثقـف المسـتقبلي ذي الرؤيـة والرؤيـا الشاملتين، الواضحتين والنافذتين، في تناوله المشكلات والمعضلات على الصّعد كافـة؛ بحثاً عـن الحلول الناجعة لها...وهذا يعني أن تينك الرؤية والرؤيا المتواشجتين شرط جوهري لكيان المثقف المسـتقبلي مشـفوع بالممارسـة الإبداعيـة؛ ليكون الطليعـة الثورية في الكفاح الثقا-إجتماعي؛ في سبيل مستقبل بشري أفضل...وطبعاً من المحتم أن يتطلب الزخم الإبداعي مسـتقبلاً قدرة المثقف الفذة على الإستبصار المستقبلي عبر اسـتيعاب معطيات الماضي والحاضر، ومثل هذه القدرة الفذة تتتوّج بالممارسـة الإبداعية المنشـودة، الوليدة من سـعة الأفق الفكري والصـدق التاريخي النابع من المواقف الجريئة.

يتسـم المثقف المسـتقبلي بـ : الموهبـة الفـذة بما فيهـا المخيلة المتوقدة، المعانـاة الخلاقة، الثقافة الموسوعية، الصدق، الشجاعة، روح التضحيـة والممارسـة الإبداعية، ولكونه مبدعـاً حقيقيـاً أصيلاً، لاخـوف على حضـوره المتألق ولا على خلـوده الذي يسـتحقه؛ فهو لايمارس الإسـتبداد البطريركي، ولايقمع ولايكبت الآخرين، وليس أنانيـاً يقف حجر عثرة أمام إبداع سـواه، أو يعيـق ويعرقـل صعود الأجيـال الجديـدة، وإنمـا يؤمن بقانـون(نفي النفـي) المتجلّي في عالم الإبداع؛ فيسارع إلى احتضان كل موهبـة تتبرعم ولسـان حاله مع المثل الصيني الرائع: «دعْ مائة زهرة تتفتّحْ...»

بما ان المثقف المستقبلي مبدع بالضـرورة التاريخية؛ فإن موقفه يتجسّد في مسايرته لحركة التاريخ الصاعدة، ولكي يكون في مسـتوى التصـدّي للمشـكلات والقضايـا الراهنـة والمسـتجدة باسـتمرار؛ فلابدّ أن ينشد الموسوعية ليمكنه التعمـق والتوسـع في تخصصـه؛ فقد غدا النزوع الموسـوعي مطلباً حضاريـاً مـن متطلبـات العصر الراهن، إذْ يعجـز المثقف المتقوقع في قمقم إختصاصه عن إسـتيعاب معطيـات عصـره واستشـراف المسـتقبل؛ مادامت رؤيته أحادية الزاوية، بـل قاصـرة. إن الثقافة

الموسوعية الرصينة هي التي تمنح المثقف الوعي العميق بمصير البشرية، والذي يجعله حريصاً على احترام شتى الشعوب والأمم والديانات والثقافات كافة، في الوقت الذي يتفانى في سبيل شعبه وعقيدته، ويبجّل ويجلّل تراثه باستيعابه وتمحصّه نقديّاً بلاتقديس مطلق ولاوجل. ومن المؤكد ان وعيه الديموقراطي الراديكالي يعبئه للنضال ضد شتى صنوف التمييز الجائرة والمقنّعة، سواء أكان التمييز عنصرياً أو دينياً أو طائفياً أو طبقياً..وعندها سيكون بمثابة لسان حال – شعبه- الحقيقي، بل ضميره الحيّ في الحوار مع البشرية. ويظل التواضع الجم من أهم سمات المثقف الموسوعي ذي النزعة المستقبلية، فهو كلّما إزداد إطلاعاً؛ لايقول: «ما أكثر ما أعرف...!» إنما يقول: « كمْ أجهل....!» ولايستكين ولا يهدأ باله؛ مهما أبدع وأنجز، فقلق الإبداع المتواصل يشدد خناقه عليه، ويتحسس بخله؛ مهما تفان في العطاء.

ومن البداهة أن يؤمن المثقف المستقبلي بجدليّة العلاقة بين الوعي والممارسة، وفاعليتها عند انخراطه في صفوف الجماهير، بالإضافة إلى التكاتف مع أقرانه المثقفين والتضامن معهم ؛ حتى يكون حاضراً ذا حراك فعال في خضم التاريخ ، بل في قلبه الديناميكي ؛ وهذا يتطلّب منه التمسّك بحقه المشروع في المساهمة في مناحي الحياة الثقافية، وأن يؤمن بشفافية المكاشفة الديموقراطية والنقد الذاتي والنقد البنّاء؛ فالنقد الذاتي الصادق يطوّر المثقف تطويراً خلاقاً؛ إذ ان « الذهب المصفى لاتزيده النار إلاّ صفاءاً» كما يقال، ومن المؤكد ان نقد الآخرين لايعني البتة تزكية الذات. و لعلّ القيمة المستقبلية لهكذا مثقف تكمن وتتجلى في مقدرته على التأثير الإيجابي في الراهن الثقافي بمشاركته النوعية في تغيير الواقع وتطويره وترقيته.

حسناً...كيف يظهر مثل هذا المثقف في بيئة ثقا- حضارية متخلفة أصلاً؟!

وهنا تستوجب الإجابة شيئاً من الإسترسال، إنطلاقاً من رأي العالم النفساني يونغ(١٨٧٥-١٩٦١) بإعتبار الإنسان هو «مستقبل الإنسان» وإرتكازاً على مقولة الفيلسوف سارتر: « كلّ إنسان(...) هو مشروع؛ فهو خلاّق لأنّه يبتكر ويخترع ماهو كائن أصلاً، بدءاً ممّا ليس بكائن بعد» وهذا يعني أنّ الإنسان مشروع صيرورة ثقا- اجتماعيّة، بل هو الكائن الوحيد الفريد، الذي يتسم بهذا الإمتياز، وبالطبع ينسحب هذا على الإنسان المثقف ، الذي في مقدوره التطوّر إلى مثقف مستقبلي، وهذا يعني، من ثمّ، ظهور المثقف المستقبلي من بين صفوف المثقفين المبدعين الأصلاء الرافضين، الذين عرّكتهم مكابداتهم المتواشجة مع تباريح الجماهير المستضعفة المقهورة، ومن أوساط الشبيبة الناهضة المتحدّيّة للظروف الإستثنائية القاهرة؛ وعليه يكون أغلبهم بالضرورة عصاميّ النشأة، وسيحتدم أوار الصراع حتماً (جهراً وسرّاً) بينهم وبين المثقفين الإنتهازيين/ الذيليين والحثالات الدخلاء على عالم الثقافة والإبداع، والذين يمارسون بطبيعتهم شتى الأساليب الدوغمائية والديماغوغية للهيمنة على عقول ساستنا(أكثرهم غير ملمّ في شؤون الأدب والفن..) ولكن لامفر من منطق حتمية التاريخ، إذ سترجح كفة المثقف المستقبلي آجلاً ، إن لم يتحقق الرجحان عاجلاً؛ لأنه كما قال الشاعر الكبير إيميه سيزار « آثرت أنْ أفتح عينيّ على شمسٍ أخرى»

ثقافتنا المستقبلية
سمات و مهام *

لقد أثبتت الوقائع، بما لايقبل الشك والجدل، أن الرسالة الثقافية للعفالقة الفاشست الشوفينيين

وعملائهم جحوش القلم قد إستهدفت الإنسان الكردي بمسخه وخنقه في ديمومة الأوضاع القاهرة، إن لم تفلح في إبادته في أتون الحروب الجائرة الداخلية والخارجية، ناهيكم عن تدمير البيئة الكردستانية الثرية والخلابة بممارسة سياسة الأرض المحروقة؛ ومن حسن الصدف أن يشهد شاهد من أهلها من حيث لايدري، ألا وهو المنظر العفلقي عزيز السيد جاسم الذي كتب وأصاب ذات مرة : « لم يعد خافياً على الإطلاق أن الفاشية السياسية تستند إلى شوفينية ثقافية»

ولئن تصدين من قبل لتحليل الثقافة السائدة وأنماط المثقفين، ونجد الآن أنفسنا وجهاً لوجه أمام واقع جديد مختلف بمعطياته الداخلية والخارجية؛ فـ « لابدّ أن يخلق ثقافة جديدة له» على حد تشخيص أنتونيو بوزوليني. لكن من يخلق الثقافة الجديدة المنشودة؟!

سيقع خلق هذه الثقافة التي سمّيناها بـ (المستقبلية) على عاتق (المثقفين المستقبليين) الطالعين من صفوف المثقفين الرافضين والشبيبة الواعية لحقها المشروع في حياة كريمة ولدورها التاريخي المصيري الذي يجب أن تؤديه على الوجه المطلوب، طبعاً بعد أن يهدم دعاة الثقافة المستقبلية الباستيل الثقافي الكردستاني، بل والعراقي أيضاً، ممهدين الأجواء الثورية؛ لكي تنقض (الإنتفاضة الثقافية) على قلاع الإمبراطورية الثقافية ذات الدماميك الدوكمائية والديماكوكية، وتنجلي الحقائق الدامغة؛ فتدرك الجماهير المستضعفة لماذا تشامخت رؤوس الكثير من السنابل وانحنى القليل منها! ثمّ لامفرّ بعد اليوم لمثقفي الشبيبة المستقبليين إلاّ الإنخراط في صراع مصيري عنيف مع قوى التخلف والطغيان قد يقصر أو يطول، فتشهد حلبته تفتت المومياءات المتعرضة لهواء الحقيقة، وتهافت الدمى الهشة! وكلّما أفلح المثقفون المستقبليون في إنجاز أقساط من المهام التاريخية الشاقة؛ سيمكنهم تحرير حتى بعض(القاهرين) من (لاإنسانيّتهم)، بالكشف عن حقائق ماضيهم العفن، ثمّ إعادة تربيتهم وتثقيفهم ..ولأن المثقف المستقبلي يجسّد روحيّ الحرية والمستقبل؛ فهو لن يقهر أحداً، وإنّما سيحقق ماهيته الإنسانية وإنسانية شعبه المستضعف ، الذي خاض عباب الجحيم، واجتاز المطهر متطلعاً إلى الفردوس- الحلم...فبعدما تتجاوز ثقافتنا جبروت القهر إلى ملكوت الحرية « عندئذ تصبح(....) حريةَ البحث عن الحقيقة» كما يرى بوزوليني، وهذا رغم حتميته التاريخية لن يتحقق تلقائياً؛ بل يتطلّب فعلاً تعجيلياً يمنح الثورة الثقافية زخماً حاسماً يمتح نسغه من المبادىء الآتية:

الفكر الأصيل: يقتضي تحقيق الإنبعاث الثقافي المنشود، قبل كلّ شيء، وجود فكر قومي أصيل لضبط وتوجيه مساره؛ لكي يجيء الفعل الثقافي خلاّقاً مؤثّراً عند طرح ومعالجة أيّة مشكلة أو مسألة أو قضيّة، طرحاً ميدانيّاً ملموساً، ونابعاً من رؤية علميّة تستند إلى تقاطع وتداخل وتلازم كلا الوعيين(القومي و الوطني) جدليّاً، دون تقديم أو تأخير أيّ منهما قسراً. ومن المؤكّد ان التحرّك على هدى مثل هذا الفكر؛ سيضمن سلامة المسيرة الثقافية وتكاملها؛ بشرط ديموقراطية خطابها وتعددية وجهات النظر والإجتهادات،التي تكفل التنوّع والثراء الإبداعيين، ومن ثمّ هيمنة سلطة الثقافة الديموقراطية.

التسيير الذاتي: (Auto gestation) يتعذر قيام المثقفين المستقبليين بدورهم المرجو حاضراً ولاحقاً، إلاّ كـ (مجموعة ضاغطة) بالمفهوم السوسيولوجي، أي كسلطة رابعة مستقلّة عن السلطات التقليدية ووصاياها

القسرية، ومتماسكة في هيكل تنظيمي ذي تسيير ذاتي، ومعترف بها بصفتها (سلطة الثقافة) ذات التأثير المنشود في مضامير: السياسة الثقافية، التنمية الثقافية والبرمجة الإجتماعية، بل في التأثير الفعّال على صانعيّ القرارات السياسية والإجتماعية والإقتصادية، ناهيكم عن الرأي العام... ولن يتحقق هذا الطموح بدون تكاتف وتضامن المثقفين وتوحّدهم؛ ليتبوّؤا منزلة الضمير الحي النابض للشعب ولسان حاله الحقيقيّ، وهذا يعني (نهوض الإجماع) الذي إفتقر ويفتقر إليه المثقفون الكرد، الذين استحالوا بؤرة لشتى العلل السياسية والأخلاقية، وخاصة الذيلية والإنتهازية والحسد والنفاق؛ فتفاقمت بين الكثيرين منهم الإحترابات المكشوفة وغير المكشوفة حدّ التشكيك في إبداع هذا، وتخوين ذاك...كما لو انهم طليعة مبدعة في الجهل والمرض والتخلّف، لا في التهذيب والتحضّر!

وهنا حتماً يحقّ التساؤل:- كيف يتحقق (التسيير الذاتي) السالف ذكره؟!

- يمكن ذلك، ولو على نطاق محدود، إنّما لابأس به؛ بتأسيس وتفعيل (مصرف ثقافي) إقتداءاً بتجربة مثقفي بعض البلدان، حيث يمكنه أن يحقّق تمويلاً ذاتيّاً إلى حدّ لابأس به، إستناداً إلى موارده الماليّة الآتية عن طريق: بدلات اشتراكات المثقفين السنويّة والإستقطاعات التقاعديّة/ الضرائب على جميع المرافق الثقافية ذات الواردات المالية: المرافق السياحيّة، المسارح ودورالسينما و العروض الفنية، الملاعب الرياضيّة، المكتبات الأهليّة، المطابع ودور النشر الأهليّة، محلّات الطباعة والترجمة الأهليّة، محلّات التصوير والتسجيل والفيديو كاسيت...ثمّ إنّ في مقدور مثل هذا المصرف أن يصدر بطاقات اليانصيب والتهنئة والباجات...ويقوم بشراء وتسويق الأعمال الفنية ومنتوجات الحرف التراثية كما يمكن للمثقفين أن يرفدوه بالودائع المالية كإدخار أسوة بالمصارف الأخرى... وذلك كله بشرط وجود إدارة نزيهة وحكيمة ؛ وحينئذ سيكون في مقدورالبنك المنشود تمويل جوانب مهمة من التنمية الثقافية، وتقديم السِلَف والقروض للمثقفين والإعانات عند الحاجة، وحتى رواتب تقاعدية مناسبة؛ حسب ضوابط وشروط ضامنة لديمومتها وديمومة المصرف أيضاً.

وهنا أيضاً يتبادر إلى الأذهان التساؤل الآتي:- هل يمكن تأسيس مثل هذا البنك في كردستان، التي تهيمن على مقاديرها ودفّة تسييرها الأحزاب السياسية المتصارعة، ناهيكم عن هيمنة العنعنات العشائرية؟!

التثقيف الحواري: لايمكن أن تتكوّن الثقافة المستقبلية (المغايرة للثقافة الإستهلاكية) بتلقّف التحصيلات الجاهزة والمناقلة الإنتقائية؛ فهذا منهل(التثقيف المعلّب الجاهز) بالعكس من (التثقيف الحواري) الذي يجعل الحوار بين المثقفين أنفسهم، ثمّ بينهم وبين المتلقين أمضى حيوية وديموقراطية وتكاملاً. وفي هكذا ميدان لايشفع التدرّع بالألقاب العلميّة مهما كانت كبيرة، ولا المزاعم والإدعاءات الخلّبيّة اللامسؤولة، إنّما الشفاعة الحقيقية؛ هي للمنجزات الإبداعية والممارسات السلوكيّة القويمة.

الموازنة الزمنية: وتعني أن نوازن بين الماضي والحاضر والمستقبل بحكمة على الصّعد كافة، آخذين في الحسبان أن التصوّر المستقبلي السليم يستوجب قراءة الماضي والحاضر وإعادة النظر في كليهما، وأن التصوّر المستشرف للمستقبل نفسه؛ يعيننا على فهم الحاضر والماضي كليهما. ولكي لاننزلق في التصوّرات الزائفة؛ يجب تفادي الإنغلاق اليقيني لكونه نكراناً لمبدأ الحرية، بل وانزلاقاً في المنظور الطوباوي، الذي

هو صنو الجمود الفكري، وحسبنا دائماً إستيعاب المعطى التاريخي، ثم الكفاح في سبيل المستقبل المنشود بممارسة الفعل التاريخي، حيث تصبح ممارسة الحرية بصفتها غاية يسعى إلى تحقيقها المقهورون.

القيم الثقافية: إن طرح قيم ثقافية مطلقة هي الوجه الآخر لفرض البدائل الزائفة، ومن ثمّ الوقوع في فخ الدوكَمائية القامعة، التي لاتشفع لها أيّة ديماكَوكَية تبريريّة، لكنّما القيم التحررية المغايرة والمنشودة ستولد وتنشأ وتتطوّر في سياق التطوّر التاريخي الطبيعي الذي يسرّعه زخم الفعل الإبداعي الإنساني؛ بالإستجابة لضرورات التطوّر الإجتماعي ، ومن ثمّ ستتجلّى المصداقيّة التاريخية لثقافتنا المستقبلية؛ مادامت تتواصل وتتفاعل مع معطياتنا التاريخية بكلَ أبعادها، طبعاً بعدما نرتفع إلى مستوى الطرح الثوري العميق والشامل لقضايانا على الصُّعُد كافة؛ فيغدو دورنا الثقافي فعّالاً وحاسماً، ولكن هل يتحقق هذا الطموح بدون تثوير ثقافي – علمي، وهو أصلاً تثوير للمجتمع؛ ليلحق بركب التقدم.

الكشف عن المسكوت عنه: إذا ما توخّينا بلوغ إبداعنا مصاف ابداعات الشعوب والأمم المتقدمة ثقا-حضارياً؛ فينبغي تفادي التفاؤل السطحي الخادع المضلل، والمفتقر إلى المصداقية التاريخية، وأن يغوص أدباؤنا وفنّانونا ومفكّرونا في حضيض واقعنا وأوحاله؛ لإقتناص اللآلىء الحقيقيّة و العظيمة، بدلاً عن المهادنة والمساومة والتزييف ؛ بدغدغة ومداعبة قشور الواقع وتجميل قبحه! إذْ ما أحوجنا نحن الكرد إلى أقسى وأمهر الأدباء والفنانين والمفكّرين لشقّ دماملنا المزمنة بلارحمة؛ لتطهير كياننا الإجتماعي من الأمراض...دون الإلتفات إلى المغمّزين والملمّزين حتى من المثقفين المتخلّفين، الذين طالما يسقطون تخلّفهم على الوضع السوسيو- ثقافي متذرّعين بشتّى الحجج:

- هذا الأدب والفن سوداويان تشاؤميان!
- هذا........ فوق مستوى شعبنا ولايخدم واقعنا!
-هذا........هدّام.
-هذا.......من البرج العاجي.
-هذا سابق لأوانه.
-................................

يمكن إجمال سمات و مهام المثقف المستقبلي وثقافتنا المستقبلية في قول المفكّر المناضل باولو فرايري: "..فإمّا أنْ يخدم العمل الثقافي أهداف السيطرة، وإمّا أن يخدم أهداف التحرير" وهذا يعني الإبداع الخلّاق الأصيل الماحي للإغتراب الثقافي بكلّ ماهيّته ومظاهره؛ بصفته جامعاً بين إنجاز بضع مهام متآصرة ومتواشجة جدليّاً: نشدان الحداثة والأصالة/ تأصيل الهويّة القومية/ تحقيق الحوار الثقا-حضاري/ والنقد الذاتي البنّاء.... وإلّا ستظلّ الثقافة الديماكَوكَيّة هي السائدة في مشهد الثقافة مستقبلاً بشعاراتها البرّاقة المضلّلة ومضامينها الخلّبيّة! وهنا أردّد ماكتبه الروائي الألباني إسماعيل كاداره في روايته (العرس): " ألبانيا تنهض، لكن الجبال تتربّع على أكتافها! أتدرك ما أعنيه؟ الجبال هي التقاليد والأعراف البالية بما فيها من عيوب سابقة (...) وللتخلّص من هذه العيوب؛ لابدّ من جهود كبيرة؛ فإن تركتنا ثقيلة وقديمة جداً كهذه الجبال" ولذا نرى المثقف المستقبلي حتى وإنْ لمْ يسُدْ نمطه سيظلّ الإستثناء المكافح غير المستسلم مهما يكن مصيره؛ فـ " الأفضل أنْ تتقدّم وتموت منْ أنْ تتوقّف وتموت" حسب حكمة الزولو الأفارقة.

* من المشروع الثقافي Peyamy ayinde) رسالة المستقبل) المنجز في صيف١٩٩١ للكاتب.

مدن كوردية في دراسات فؤاد قزانجي

نوري بطرس

اهتم الكتاب والباحثون والمؤرخون بدراسة تاريخ كوردستان القديم والحديث وحياة الانسان منذ فجر الحضارة في كهوف ومغاور المناطق الجبلية كما في السهول والاراضي الزراعية وقد انتشرت القرى الزراعية في كوردستان منذ العصور الحجرية القديمة، وتدل الدراسات على ان اقدم قرية زراعية في كوردستان كانت تسمى جرمو قرب كركوك، بل هي اقدم قرية مسكونة في تاريخ العراق القديم، وفي الحقب التاريخية المتعاقبة انتشرت المدن وتطورت حياة الانسان القديم في المناطق الكوردية التي عاش فيها الانسان القديم ولا تخلو بقعة في كوردستان الا ووجدت فيها آثار التطور الحضاري القديم ولازالت بعض المدن الكوردية تتمتع بكونها اقدم المدن المسكونة منذ فجر التاريخ وحتى الوقت الحاضر كما هو الحال في اربيل. ولقد كتب الدكتور فؤاد يوسف قزانجي وهو باحث متخصص في الحضارات القديمة دراسات عديدة حول المدن الكوردية وتاريخها القديم، وسوف نستعرض ما كتبه حول تلك المدن.

يقول في صدد مدينة سنجار:

سنجار، سنغارا مدينة قديمة تعود الى زمن القرى الزراعية في عصر العبيد في الالف السابع ق.م وكانت في زمن الامبراطورية الاشورية مركزا عسكريا لتموين الجيش كما ورد في احد الرقم الطينية. وبعد سقوط الدولة الاشورية عام ٦١٢ ق.م وحلول الدولة البابلية، الكلدانية اصبحت سنكارا تحت سيطرتهم حتى سقوط بابل عام ٥٣٩ ق.م لتصبح تحت النفوذ الفارسي بضعة قرون، ثم احتلها الاغريق عندما حكم السلوقيون بلاد الرافدين، وعلى مسافة ٣٠ كم من سنجار وفي تل حيال اكتشف فيه بقايا معسكر روماني مشيد بالحجارة كما وجدوا قطعة فخارية كتب عليها باللاتينية اسم سرية (كوهلات السادس) من الفيلق الاشوري التابع للجيش الروماني، وكان هذا الموضع يسمى ايضا اليانا وجاء ايضا باسم هليام في كتاب اميانوس مرسلينوس اورده بعد المعركة بين الامبراطور الروماني كوستانس الثاني (٣٣٧ – ٣٦١م) وشابور الساساني (٣١٠ – ٣٧٩م) وهي معركة جرت في عام ٣٥٠م كما ورد ايضا في كتاب الجغرافية لبطليموس.

تعرف سنجار في التاريخ بكونها احد مراكز طريق القوافل بين بلاد

الرافدين وشمال سوريا، وكانت سنجار في القرن الاول للميلاد مركزا لدويلة آرامية عاشت فترة قصيرة بين ٥٠ — ١١٦م وكان يربطها بطريق يصل الى مملكة الحضر مما يدل على وجود الصلات السياسية والتجارية بينهما، وقد سكّت سنجار نقودا باسمها لكن سرعان مامضت الى الامبراطورية الرومانية التي كانت تسيطر على سوريا ولبنان وفلسطين ومصر وغيرها، وذلك في عهد حاكمها ماركوس اورليوس بين الاعوام ١٦١ — ١٨٠ م عندما بنى حصنا للحامية الرومانية المتقدمة نحو سهل نينوى، وقد وجد فيها نص روماني منقوش على الحجر نحو ٥ كم الى الجنوب الغربي منها، حيث يعود الى زمن الامبراطور سوريوس الكسندر في عام ٢٣٢م، ويبدو ان آثار العهد الروماني تبدو ظاهرة للعيان في المدينة مثل اجزاء من سور المدينة الرومانية المتبقي من الحجر وبعض الابراج والابواب ومنها الدار العائدة الى ابناء اسماعيل اغا، التي هاجمها الغرثيون عدة مرات حتى استطاع الملك الفارسي شابور الثاني احتلالها، وقد دافع سكانها ضد الاحتلال مما حدا بالملك شابور الى ترحيل قسم من سكانها الى بلاد فارس، ثم اعاد احتلالها القائد الروماني يولياس حتى استولى عليها الساسانيون وسيطروا عليها نهائيا حتى مجيء الفتح الاسلامي.

في القرن الاول الميلادي برز في بلاد الرافدين اربع ممالك صغيرة وهي ميشان والحضر وحدياب (اربيل) وسنكارا. وبين القرنين الخامس والسابع الميلادي انتشرت المسيحية في هذه الربوع وتذكر المصادر إسم فاريس كأول أسقف لها في عام ٥٤٤م. وفي حوالي عام ١٨ هـ ٦٣٩م فتح المسلمون سنجار وفرضوا الجزية على اهلها واصبحت وحدة ادارية تابعة الى ولاية الجزيرة وخضعت لسيطرة الامارة الحمدانية في عام ٩٤٨ م، ثم خضعت سلاجقة التركمان في زمن الخليفة العباسي القائم بامر الله في عام ٤٦٧ هـ كما خضعت لاتابكية الموصل في عام ٥٢١ هـ ١١٢٧م في زمن عماد الدين زنكي ومن اثارهم المعروفة هناك منارة سنجار التي يرقى تاريخ بنائها الى عام ٥٩٨ هـ ١٢٠١م في عهد الامير قطب الدين محمد، ومن آثارها الاسلامية مبنى الخان الاتابكي ومرقد السيدة زينب الذي يعود تاريخه الى ٦٣٩ — ٦٥٧هـ. وقبة الشيخ السويدي السنجاري، ومن اشهر رجالاتها في القرن السادس للميلاد جبرائيل السنجاري الذي درس الطب في مدرسة جنديشابور ونال حظوة عند ملك الفرس بعد ان عالج الملكة شيرين وشفاها ليصبح فيما بعد رئيسا لاطباء البلاط في طيسفون. كما اشتهرت سنجار بعدد من الاديرة منها دير عين قنا الذي اسسه الاسقف احودامة وكان الدير عامرا حتى عام ٨١٩م وكذلك دير كنوشيا ومن مدرسة هذا الدير تخرج الملفان (المعلم) داود بن بولص وقد زالت معالمها في الوقت الحاضر لاسباب شتى.

تعد سنجار موطن الطائفة الايزيدية ولهم مزارات مقدسة يحتفلون بها كل عام، ويقول ميشيل شفاليه ان جبل سنجار في القرنين الثالث والرابع كان المكان الاساس للتصوف النسطوري، ثم اصبح حقل صراع بين النساطرة واليعاقبة الى ان زال الوجود المسيحي خلال القرنين السادس والسابع عشر الميلاديين بسبب الضغط اليزيدي.

والجدير بالذكر ان سنجار شهدت موجة مهاجرين من السريان يقدر عددهم حوالي ٤٠٠ شخص في السنوات ١٩١٤ — ١٩١٦ هاربين من الاضطهاد العثماني. وكانت عائلات اخرى قد قدمت من ماردين ودور عابدين ونصيبين، وقد اسكنهم الايزيديون وساعدوهم واصبحوا في حظوة الشيخ حمو شرو واوصى قومه برعايتهم.

وفي مدينة دهوك التي يظهر فيها تأثيرات الحضارات القديمة في مجال الفن والعمارة الاشوري، حيث يشاهد على الجبال النحت الاشوري البارز ومجسداً مشاهد انتصارات الملوك في غزواتهم وحروبهم على طول الاراضي الجبلية التي تجتاز الحدود حتى جنوب تركيا وارمينا. كما ان بعض المدن والقرى بنيت على انقاض المدن الاشورية القديمة، ومعظمها تحمل تعابير آرامية او سريانية خاصة خلال القرون الميلادية الاولى، وبداية انتشار المسيحية في بلاد ما بين النهرين وكوردستان منذ سيطرة الفرس بين القرن الاول والقرن السابع للميلاد حيث كان هناك في مناطق مركا (دهوك) حوالي ٦٠ مدرسة معظمها كانت منتشرة في الاديرة والكنائس والمناطق الخاضعة لسيطرة الفرس وفي مناطق اخرى من العراق وحتى نصيبين، حيث كانت الحدود الفاصلة بين الامبراطورية الرومانية والفارسية تسجل سجالا تاريخيا من الحرب بينهما امتدت الى مناطق الاهواز وجنديشابور والخليج وبذلك اصبحت اقوام واحفاد الاشورية والبابلية والآرامية جسرا بين الحضارات القديمة والجديدة،

ومنطقة مركا التي كانت تقع ضمن حدود محافظة دهوك الحالية على شكل مثلث قاعدته تمثل سلسلة جبال عقرة ورأسه نحو الجنوب عند ملتقى نهر الزاب بالخازر وتقسم مركا الى اربع مناطق فالقسم الاول يدعى سفسافا ويقع قرب دير بيث عابي حيث مركز النشاط الثقافي في منطقة دهوك، والقسم الثاني يدعى بيرتا ومعناها القلعة، وهي تشكل الجزء الغربي من منطقة مركا والقسم الثالث يشمل نحلا ومعناها الوادي، ولايزال الاسم باقيا ومستعملا بين الاهالي مثل نحلا دملكا اي وادي الملك ويقع وراء سلسلة جبال عقرة والقسم الاخير وهو طلاثا اي الظل وهي المنطقة الواقعة على طول نهر الخازر وكان مركز النشاط الثقافي والديني يعود الى دير بيث عابي الذي يقع جنوب بلدة خربا وهي غربي مدينة عقرة وقد بنى هذا الدير على يد مؤسسه الربان يعقوب في منتصف القرن السابع للميلاد، وقد ذكر توما المرجي في كتابة الرؤساء انه في منتصف القرن التاسع الميلادي كانت قد انتشرت في مركا دهوك حوالي ٦٠ مدرسة لتعليم اللغة والثقافة السريانية.

وكركوك او كرخ سلوخ مدينة موغلة في القدم وقد نشأت فيها اقدم قرية زراعية في العصور القديمة وهي جرمو وقد اطلق السومريون على كركوك اسم ارابخم والاكديون باسم اربخ وفي العصر البابلي ارابخا وكذلك الحال في العصر الاشوري وسماها البابليون باسم عرفة وقد بقي هذا الاسم متداولا حتى الوقت الحاضر، وان اقواما عديدة عبر العصور والازمان اعادوا بنائها لكي تصبح مركزا للامدادات العسكرية خلال العصور الاكدية والبابلية والاشورية وموقعا عسكريا للقادمين من كوردستان او من اكد وبابل واشور ونينوى، احتلها الكوتيون بين (٢٣٠٠ – ٢١٠٠) قبل الميلاد واقاموا مملكة فيها لما يقرب من قرنين من الزمن وشيدوا لهم عاصمة دعوها نوزي تبعد ٢٢ كم عن آرابخا على انقاض بلدة اكدية تسمى كاسور، ثم غزاها الميتانيون حيث عثر على رقم مسمارية تعود الى الالف الثاني ق.م وفي بداية الالف الاول ق.م اصبحت ارابخا مركزا تجاريا اشوريا وصارت ايضا محطة للجيوش الاشورية المتجهة نحو جبال كوردستان والى الخط الواصل نحو اورارتو التي كانت في حرب دائمة مع الاشوريين، كما اصبحت ارابخا جزءا من الامبراطورية الاشورية ايام الملك ادد – نيراري الثاني (٩١١ – ٨٩١ ق.م).

وقد اهتم البابليون الكلدانيون في القرن السادس قبل الميلاد

بالمدينة واعادوا تعميرها، واصلحوا حصونهاوتعتبر مدينة ارابخا موطن النفط والغاز في العالم القديم فقد ظهر القير سائلا على ارضها، وكان الاهالي في ارابخا يصنعون منه القوارب الصغيرة ويستخدمونه لسد منافذها كما هو الحال في المدن الاخرى مثل هيث واشور وكذلك في المدرج العالي مثل الزقورة، وقد وجد رقيم فريد في حفريات ارابخا وجدت نصوص مكتوبة تسجل وجود النار الازلية في المدينة، وقد ظهرت حكايات شرقية وغربية اسطورية حول تلك النار التي لازالت تطلق سعيرها في كركوك الحالية، وقد ذكرها المؤرخون اليونان والرومان حيث ورد اسم ارابخا في المصادر اليونانية باسم ارابخنيوس كما ذكرها بطليموس باسم كرخوا او كوركورا وهذا ما يفسر تعبير بابا كوركور الحالي، وفي بداية القرن الثالث بنى الملك اليوناني سلقوس حصنا في ارابخا سماه كرخا سلوقس، وفي الزمن الفرثي سميت كارمكان وفي القرن الثالث الميلادي سماها السريان بيث كرماي واصبح الاسم معروفا ومتداولا بين السريان لفترة تزيد على ثلاثة قرون وحتى القرن السابع الميلادي.

تشمل مقاطعة بيث كرماي او باجرمي على مدن وقرى عديدة ابرزها كرخ سلوخ وكفرا وهي كفري ولاشوم وهي داقوق، وخورماتو وهي طوزخورماتو وشهر قرد وهي التون كوبري وبلدة خانيكار وتقع شمال كركوك، وجبلتا وتقع شرق دجلة شمالي تكريت، وتعرضت كركوك الى فترة اضطهاد خلال العهد الساساني دامت اربعين سنة سمي بالاضطهاد الاربعيني (٣٤٠ – ٣٧٩) للميلاد، وكان شابو الثاني الملك الساساني قد قام بهذا الاضطهاد ضد ساكني هذه المناطق وخاصة ضد المسيحيين وتخليدا لهذه الذكرى بنى المسيحييون اقدم كنيسة لاتزال آثارها باقية على طريق كركوك – سليمانية وتسمى بالكنيسة الحمراء (قرمزي كليسا) باللغة التركية كما شيد يزدين المطران كنيسة مريم العذراء وكان يزدين مقربا من العاهل الساساني خسرو ابرويز. كما ساعد يزدين على بناء دير مار صليبا قرب مرقد النبي دانيال، وكان الملك خسرو الثالث (٦٣١ – ٦٣٣م) قد جعل الطبيب جبرائيل الهرطوقي وهو من اهالي كرخ سلوخ طبيبه الخاص، وعلى الرغم من السيطرة الفارسية على كركوك فقد ظلت هذه المدينة ذات طابع محلي حتى نهاية القرن السابع الميلادي حيث بدأ الفتح الاسلامي، وقد سماها المسلمون باسم كرخيني وخاصة لدى المؤرخين. وقد توسعت في العصر الاتابكي اي في القرن الرابع عشر حيث بنيت قلعة لاتزال باقية وهي قلعة كركوك وتضم عددا من المباني الاثرية والتراثية القديمة من بينهما جامع ومئذنة النبي دانيال، والجامع الكبير والقبة الخضراء والكنيسة القيدمة التي يعود بنائها الى القرن الرابع الميلادي.

اما نوزي وموقعها في يورغان تبه فتبعد عن ارنجا كركوك حوالي ١٤ كم وهي مدينة اثرية قديمة بنتها الاقوام الاكدية القديمة وسميت باسم كاسور وذلك بين ٢٤٠٠ – ٢٣٠٠ ق.م وكانت اشبه ماتكون بدولة مستقلة وكان أول من حكمها آتي الذي جاء اسمه في الرقم الطينية او بن آتن لابا وقد غزاها الكوتيون القادمون من وراء جبال زاكروس وبنوا فيها قصورهم ومعابدهم وربما كانت عاصمة لهم، واعاد احتلالها السومريون في عهد ملكهم لوكال زاكيزي وطردوا الكوتيون، واستقرت الامور فيها لفترة خمسة قرون حتى مجيء الميتانيون او الحوريون وذلك في السنوات ١٥٠٠ – ١٣٥٠ ق.م وكانت بداية استقرارهم في مدينة نوزي وكان للحوريون عاصمة في بلاد الرافدين تقع قرب تل الهوا التي تبعد عن نينوى بحوالي ٩٠ كم

والتي نقب فيها بعثة بريطانية استرالية مشتركة، وقد تعلم الحوريون اللغة الاكدية وكتبوا بالمسمارية وهو الخط المسماري، وسقطت نوزي بأيدي الاشوريين بقيادة ملكهم اوبالت الاول في ١٣٦١ ق.م.

وخلال التنقيبات التي اجراها البريطاني ادور كبيرا والامريكي افرايم سبايزر في نوزي ثم العثور على ٤٠٠٠ رقيم توزعت على متاحف بريطانيا وامريكا كما وجدت في نوزي بقايا قصور تعود للقرن السادس عشر ق.م وهي فترة أجداد حاكم ميتاني، كما وجدت في قصر الملك تيهيد بيتلا اكثر من الف رقيم خاصة بالمعاملات القانونية والتجارية وهي معروضة في متحف بنسلفانيا، اما النصوص الاكدية والسومرية فانها تشكل مجلدا من النصوص في سلسلة كتابات هارفارد.

اربل او اربائيلو وهي من اقدم المدن المسكونة في العالم يعتقد انها بنيت في العصر الاكدي ٢٣٣٤ – ٢٢٧٩ ق.م باسم اربائيلو او الالهة الاربع، غزتها الاقوام الكوتية ثم الحورية الميتانية القادمة من وراء جبال زاكروس، شمال شرق كوردستان العراق، ورد اسم المدينة في نص سومري في عهد الملك شولكي بلفظة اربيلم، وكان الملك السومري كوميل سن قد عين له حاكما على المدينة، واصبح لمدينة اربا ايلو شأن في العصر الاشوري منذ عهد ملكها تجلات بلاسر الاول ١١١٢ – ١٠٤٧ ق.م الذي تأسست على يده اول امبراطورية اشورية واصبحت اربا ايلو العاصمة الدينية لملكة اشور لانها كانت المركز الرئيسي لعبادة الالهة عشتار وكانت تسمى عشتار اربلا المقاتلة والمحاربة لا عشتار الحب والعشق التي كانت تعبد في بابل، وكان موقعها استراتيجيا بالنظر لوقوع اربيلا على طريق الحملات العسكرية بين نينوى والمناطق الجبلية في كوردستان، وكونها تبعد عن ارابخا مسافة ليست بعيدة عن تقدم الجيوش المحاربة، وكان هناك حاميات على طول الطريق مثل قصر شمامك الحالي وكان حاكمها هو شيني اشور في حدود سنة ٩١٠ ق.م ومركز اداري يدعى ارزوجينا وهو تل قرة تبه الحالي. وكانت العبادات مستمرة في اربا ئيلو للملوك الاشوريين ويحجون اليها ومن بينهم سنحاريب الذي وصل اليها عام ٦٩٢ق.م وابنه اسرحدون الذي سعى الى معبد اربيلا ويطلب من عشتار اربيلا ان تدله على الشخص الذي اغتال ابيه في قصره وورد اسم المعبد كشان – كلاما ومعناه بيت سيدة الاقليم. كما كان في المعبد تمثال للاله اشور وتمثالا آخر للملك الاشوري اشور – دان الثالث ٧٧٢ – ٧٥٤ق.م، وزادت اهمية اربائيلو عندما تولاها ثلاثة من الحكام الاشوريين الاداريين عام ٧٢٠ق.م وهل صل – عشتار عام ٧٢٠ق.م وتاتي اشور عام ٧٩٥ق.م وتابو ايني عام ٧٤٠ق.م وكانت المنطقة الادارية تقع بين الزاب الاسفل والزاب الاعلى، كما وجدت بلدات اشورية اخرى مثل رميتا، خرو، شاسي، دوا، كباشي، خسانا، سخارونا، في محيط المدينة واخرى لم يجر التنقيب فيها مثل تل رشكين وتل قصرا في عنكاوا ظلت اربيلا تعاني من شحة المياه حتى نهاية القرن السابع ق.م. بعد ان قام اول مهندس في العالم وهو سنحاريب بتنظيم قناة وجدول الري من فتحة عند قرية قلا مورتكه جنوب وادي بستوره، وقد كشفت مديرية الاثار العراقية عام ١٩٤٧ آثار هذه القناة وقد خلدت اعماله بكتابة على الحجر التي شق القناة التي تقول انا سنحاريب ملك اشور ملك العالم حفرت ثلاثة انهر في جبل خاني في اعلى مدينة اربيلا موطن السيدة الجليلة عشتار، وقد حفرت القناة على شكل نفق، كما حفرت معها آبار متسلسلة كل بئر تبعد عن سابقتها ٤٢ كم حتى تصب في حوض كبير قرب مركز المدينة. وهذا المشروع هو نفسه الذي بناه سنحاريب في نينوى عندما نقل

المياه اليها من نهر الكومل – الخازر عام ٦٩١ق.م كما جرت في محيط اربيل معركة كبيرة قرب بلدة كرمليس عام ٣٣١ق.م بين الاسكندر المقدوني والقائد الفارسي داريوس انتهت بانتصار الاسكندر في موقعة سميت كوكاميلا، وكانت حدياب اربيل احدى الممالك التي انشأها الفرثيين خلال ١٤٨ – ٢٢٤ق.م وكانت تسمى اقليم اديابين اي بين الزابين – وكانت اربيل – حزة ابرز مدن حدياب في بداية القرن الميلادي الاول وتبعد حزة عن اربيل ١٦ كم الى الى الجنوب الغربي وهي الآن سربس عزيز، وقد اخطأ المؤرخون حين اعتقدوا ان حزة هي نفسها اربيل بعد هجرة اهلها عقب الغزو الروماني لملكة حدياب عام ١١٦م وقد تولى العرش فيها ملك يهودي وهو ايزات الثالث وكانت له علاقات مع مملكة حطرا الآرامية ومع العاصمة قطيسفون. وفي نهاية القرن الميلادي الاول انتشرت المسيحية في اربيل وانشأت اول اسقفية في سنة ١٠٤م وفي سنة ٣٠٠م رفعت الى درجة مقام مطرانية من قبل الجانليق فافا، وكانت في محيط اربيل عدد من الاديرة منها دير مار عودا الذي يقع بين اربيل وكزنة، ودير مار شمعون الذي يقع على الطريق المؤدية الى كلي علي بك، ودير شكوح شرقي اربيل ودير ايشو عسيران قرب صلاح الدين، ومعظمها زالت بمرور الزمن، كما تأسست في اربيل امارة كوردية على يد زين الدين علي كوجك، كما غزاها المغول عام ١٢٣٠م. وفي كتب البلدانيين ذكر اسم اربيل كمدينة كوردية ومنهم ابن خرذابة في المسالك والممالك وياقوت الحموي في معجم البلدان: كما تطور اسم المدينة من اربيلا – اربيرة، ارويل ثم الى خوليراي معبد الشمس، والبعض اطلق عليها اسم هاليره عند وصولهم الى المدينة بعد عناء سفر طويل، وتعد اربيل من اقدم مدن العالم ولاتزال مسكونة منذ اربعة الاف سنة وحتى الوقت الحاضر.

المصادر:

١-موسى الهيناني. سنجار دراسة في تاريخها السياسي والحضاري من عام ١١٢٧ الى عام ١٧٦١ ميلادية. دار بيريز اربيل ٢٠٠٥. رسالة ماجستير

٢-الاب شمعون خضر. سنجار مجلة الفكر المسيحي العدد نيسان ١٩٩٠

٣-طه باقر. المرشد الى مواطن الآثار والحضارة. الرحلة الثالثة بغداد ١٩٦١.

٤-ارا سركيس. الطائفة المسيحية في العراق جريدة الزمان في ٢٥ – ٩ – ٢٠٠٥

٥-روفائيل ميناس. كركوك عبر التاريخ مجلة بين النهرين العدد ٣٩ لسنة ١٩٨٢

٦-توما المرجي الرؤساء مطبعة ديانا بغداد ١٩٩٠

٧-ادي شير. تاريخ كلدوا شور. اربيل ٢٠٠٧

٨-ماري سليمان. اخطار فطاركة كرسي المشرق من كتاب المجدل روما ١٨٩٩ واعيد طبعه في اربيل ٢٠٠٧

٩-نائل حنون. اربيل ونينوى وكركوك ومدن اشورية مجلة بين النهرين العدد ٩١ لسنة ١٩٩٥

١٠-جمال بابان. أصول اسماء المدن والمواقع العراقية. مطبعة الاجبال بغداد ١٩٨٩

١١-ايشو عدناح. الديورة في مملكة الفرس والعرب تعريب الاب بولس شيخو. الموصل. مجلة النجم ١٩٣٩

١٢-هاري ساكز. قوة اشور. ترجمة عامر سليمان بغداد المجمع العلمي العراقي ١٩٩٩

١٣-مشتاق طالب. مدن العراق. مترجم عن الموسوعة البريطانية مجلة ميزوبوتاميا العدد ٥ – ٦ لعام ٢٠٠٥

١٤-حسن النجفي. معجم المصطلحات والاعلام في العراق بغداد. دار واسط ١٩٨٢ الجزء الاول

طريق القوافل من بغداد الى بلاد فارس في سنة 1890

الجزء الثاني

إيزابيلا بيرد

الترجمة من اللغة الانكليزية: عبدالرزاق محمود القيسي

كانت هذه مسيرة صعبة و شاقة، و لكن الأسوأ سوف يأتي لاحقاً. هطل المطر مدراراً طوال الليل، و احال الساحة الى بركة من الوحل اللزج الذي مرغته الأقدام؛ و يظهر أنه سوف يستمر بالهطول، مما يجعل من المستحيل أن يُقرر المرء فيما إذا كان سيواصل السفر أم يتوقف. كان مظهر البغال، و هي واقفة بإنتظار أن يجري تحميلها و هي غائصة الى حد الرُكب في الطين، دافعاً الى الإكتئاب؛ أكوام من الخيم و الفرش مُلقاة في تلك الأرض السبخة، بينما يتراجف الخدم الهنود من برد ذلك المستنقع الذي يصل الى رُكبهم. تحت المطر، المنهمر بإنتظام و دون إنقطاع، جرى تحميل الحيوانات الإثني عشر؛ و بعد المشاجرة المعتادة في إبتداء كل مسيرة، حيث تُرمى علينا الإكراميات (البخشيش) التي نمنحها، بإعتبارها قليلة، إنطلقنا راكبين لنلج بحراً من الوحل العميق و الذي كانت البغال خلاله تُجاهد و تتخبط و ليس في مقدورها أن تقطع أكثر من حوالي الميل الواحد في الساعة.

في بعض الأحيان كنا نبلغ أرضاً حصباء لنعود بعدها الى التربة الرسوبية، و التي ما هي الآن سوى حمأ عميق؛ ثم ليلي ذلك سلسلة واطئة من تلال حصباء، حيث يمكن مشاهدة بضع خراف و جمال ترعى نبات «الآرتميسيا Artemisia" و غيره من الأعشاب العطرة؛ و قد منحنا ذلك إستراحة وقتية، لنتوه بعدها خلال أميال من الطين يتبعها أميال أُخرى من الأرض الحصباء أو الشبه حجرية. كان المطر ينزل كما السيول، و كانت هناك ريح باردة شديدة تأتي في مواجهتنا و علينا مصارعتها. كان هنالك ذلك القدر من ما لا يُبشر بخير، و الذي كان، في الوقت ذاته، مُثيراً و مُشجعاً جداً.

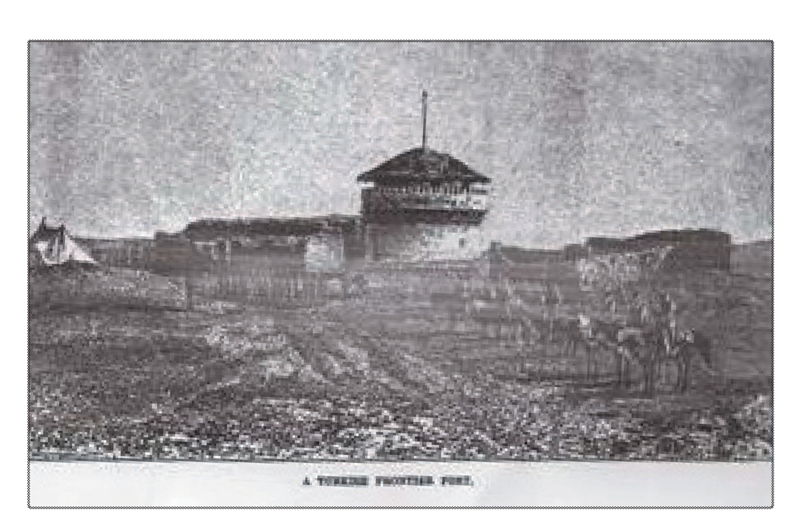
بحلول الظهيرة، لم نجد لا صخرة و لا شُجيرة نلوذ بها، فأدرنا ظهورنا للعاصفة و قمنا بتناول طعام الغذاء و نحن فوق سروجنا. لم يكن هناك ما يُمكن أن يستجلب النظر غير تلك الحصباء البُنية أو الطين الأسمر؛ و قد إستولت على المكان غشاوة رمادية. و عليه مضينا قُدُماً، ساعة بعد ساعة، في صف واحد. كان الشرطي يسير في المقدمة؛ و كل ما لديه كان مُغطى بعباءته، فيما عدا بندقيته، و هو يغوص في الوحل و بُرك الماء. كان الماء يسيل من حافة قُبعتي و من على عباءتي؛ و كانت الطبقات

الست السميكة لخماري الصوفي تقطر ماءً، مما يعيق رؤية إن كان هناك قُرى أو قوافل أُخرى، مع إن قوافل البضائع لا تُسافر في مثل هكذا مطر.

جزنا، بعد ذلك، فوق منحدر لنغوص في بحيرة من الوحول حيث وجدنا، في إنتظارنا، مساعد حاكم "خانقين" و قد إعتمر "الفيز" فوق معطف عسكري طويل وفوق السراويل؛ و بصحبته عدد من الجنود غير نظامية (الباشي بزوك) ليلتقي "م....." بالتحيات و دعوة رسمية من الحاكم.

من فوق المنحدر التالي بدت لنا "خانقين"؛ و هي بلدة غير صغيرة تقع وسط بساتين النخيل و غيرها من الأشجار المثمرة. و بعد ذلك هبطنا الى بحر من الوحل، أسوأ مما سبقه، يتخلله طريق مُعبد بشكل بدائي؛ و كان من الفظاعة بحيث حرفنا ثانية الى الوحل الذي كان من العمق الى درجة دفعتنا الى العودة الى ذلك الطريق مرةً أُخرى، ليُعيدنا مجدداً الى الوحل؛ و طوال الوقت كان المطر ينهمر مدراراً. إستمر هذا الطريق على ما هو عليه من حال و هو يمر عبر "خانقين"، تلك البلدة ذات الأزقة الضيقة التي لا تنفذ و التي تنفتح عليها باحات نتنة و هي من القذارة بحيث تجعل ما نجم مؤخراً من دمار، مرده إنتشار مرض "الكوليرا" (هذا إن صدق العلم)، أمراً لا بُد منه. كانت المياه و الوحول في تلك الأزقة تصل الى منتصف أرجل البغال؛ و كانت الطرقات خالية تماماً. و مهما بلغت درجة الفضول و حب الإستطلاع، حتى فيما يتعلق بالرؤيا النادرة لإمرأة "إفرنجية" (أوربية – المترجم)، فإنها لم تتمكن من دفع الناس الى المغامرة بالخروج في مواجهة مثل تلك العاصفة و هم في ملابس قطنية مُهلهلة.

عند إنعطاف الطريق صوب الجسر، وقف صف من جنود المشاة غير النظاميين و قد إرتدوا قيافات عسكرية رديئة قد تشبعت بماء المطر و هم واقفين في وحل، شديد البرودة، يصل الى ما فوق كواحلهم؛ و كانوا ينتعلون أحذية طويلة الرقبة تصل الى حد الرُكبة. إنضم هؤلاء الى الركب و ساروا في المقدمة؛ أما أنا فقد سرت بتواضع في المؤخرة. يا لهؤلاء المساكين! كانت محاولتهم للحفاظ على السير المنتظم ضرباً من المستحيل؛ لأنه كان أمراً شاقاً مُجرد تمكنهم من جر أقدامهم و إخراجها من ذلك الطين اللزج؛ و قد كانوا يحملون بنادقهم كيف ما إتفق. كان لذلك الموكب مظهراً غريباً و متنافراً؛ ففيه تجد الضابط الأنيق و جنود مشاة بؤساء و عساكر غير نظامية أجلاف و أوربيين بمعاطف مطرية (ماكنتوش) سميكة، و قد تناثر عليهم الطين من قمم رؤوسهم و حتى اخامص أقدامهم، و بغال تجري بأحمالها التي لطختها



حصن حدودي تركي (عثماني) بين خانقين وقصر شيرين

الوحول و مجموعة من الخدم و التابعين و قد جلسوا فوق الأمتعة و لفوا رؤوسهم بوشاحات لا تُبدي غير أعينهم التي يُجاهدون كي يفتحوها في مواجهة تلك الريح الباردة. أما الحمير التي كانت تحمل أصحاب البغال "البغالة" و معداتهم فكانت على مسافة في الخلف ورائنا، و هم يُجاهدون في سيرهم و يكاد أن يوقفهم التعب، حيث أن مسيرة سبعة عشر ميلاً قد إستغرقت ثمان ساعات و نصف الساعة. تحويلة مفاجئة في الطريق، قادتنا الى نهر "حلوان" (أي: نهر الوند – المترجم)، أحد روافد نهر "ديالى"، و هو جدول عريض نسبياً و سريع الجريان قد اقام فوقه"الفرس"جسراً، و الحق يُقال، جيداً من الآجر مستنداً على ثلاثة عشر قوس محكمة البنيان. و هذا الجسر يربط جزُئي البلدة و يمنح شيئاً من الوقار و الجمالية لما، بدونه، يكون مكاناً رديئاً. على الضفة اليُسرى لنهر "حلوان" هناك الثكنات العسكرية و منزل الحاكم و بعض الخانات الواسعة و دائرة الكمارك و محطة حجر صحي، حيث قد فُرض الحجر الصحي على جميع الوافدين من"بلاد فارس"، مما حتم عرقلة واضحة للسفر و التجارة. و بعد نصف ميل، من السير في الوحل على ضفة النهر، ولجنا عبر بوابة جميلة الى باحة، قد فاضت تقريباً، لنصل الى ضيافة دار الحاكم الذي إكتظ بالركب كله.

كان للدار باحتان تحيطهما الأبنية. الأكبر و الألطف كان "الحرم" أو "بيت النساء"، و هو منغلق تماماً و خالي من النوافذ الخارجية و بابه الوحيد كان المتصل بـ"بيت الرجال" ويخضع لحراسة مشددة من قِبل "خصي" طاعن في السن؛ و باحة هذا البيت (أي: بيت الرجال – المترجم) محاطة، جزئياً، بعدد من "السراديب" ذوات السقوف المُقببة و لواجهاتها "شناشيل" خضراء اللون؛ و جزءاً آخر هو المطبخ و المخبز و مخزن الخشب (الحطب) و الحمام و سكن الخدم. (إن لـ"الحرم" وضع مشابه لذلك، في طابقه السُفلي) و للبيت شُرفة عريضة في الطابق العلوي، يمكن الوصول إليها بواسطة درج ضيق، تمتد على طول ثلاثة أضلع حول الباحة. كما أن هناك العدد القليل جداً من الغرف، و بعضها قد خُصص لخزن الفواكه، أما "الحرم" فالشرفة فيه تُحيط بالجوانب الأربعة؛ ينفتح عليها عدد من غرف الإستقبال و المعيشة. و بالرغم من عدم فخامتها و بساطة زينتها فإنها ملائمة و مريحة.

الظاهر أن مضيفنا التركي لم يكن يدري ما عليه عمله تجاه ضيف مُخجل، مثل هذه المرأة الأوربية؛ و للتغلب على هذا الإشكال، فقد منحني "مخدع الضيوف" في "بيت الرجال"، و هو قرار موفق جداً حيث تمكنت من نيل الهدوء و الخصوصية لثلاثة أيام. الى جانب ذلك، فإن لهذه الغرفة نافذة نافرة لها ألواح زجاجية قد ثُبتت بالمسامير؛ و تطل، هذه النافذة، على الزقاق الموحل و دار لبعض الفقراء؛ و من ورائه يقع نهر "حلوان" (الوند). كانت الغرفة مُبيضة و قد فُرشت أرضيتها ببُسط إيرانية، كما إن فيها كراسي من صُنع "النمسا" ؛ و عند النافذة، هناك أريكة إتخذتها سريراً لمنامي؛و مصابيح و أباريق شاي و أقداح قد رُصت في حنايا في الجدران، و بين الفينة و الفينة يلج "عبد مملوك" أسود ليأخذ شيئاً منها أو ليُعيد شيئاً إليها. فيما خلا ذلك، لم يكن أحد يدخل عليّ غير"حاجي". لقد كنت أحصل على طعامي مُسبقاً، و يُرسل إليّ، و هو في الغالب مكون من الرز و المرق المتبل و"الكُبب"و الدجاج المشوي؛ و لكن الظاهر أن من أُصول اللياقة أن لا أتناول الطعام قبل أن يفرغ من طعامهم، مما ينجم عنه أنني أتناوله بارداً. أما القسم الذكوري، في الدار، و المكون

مــن الحاكــم و نســيبه و القاضي الإســلامي "الشــرعي" و طبيــب الحجــر الصحي، و هو من "جزيرة كريــت"، فيتناولــون طعامهم في الــدار؛ كما إن رفقتــي من الرجال يأكلون و يعيشون معهم.

في الليلة التي وصلنا فيها طلب مني الحاكم، بشيء من الإضطراب، أن أصحبه لرؤية زوجته التي كانت مريضة جداً. كان مرض "الكوليرا" بالكاد قد إختفى، و كانت الســيدة قد وضعت طفلاً ملت بســببها في غضون ثلاثة أيام؛ "و لما كان طفلاً ذكراً، فقد فطر ذلك قلبها" و ظهر شــيئاً ما تحت إبطها. و عليه فقد ذهبــت معه الى "الحرم"، الذي كان يبدو مزدحماً بنســاء من مختلف الأعراق و الألوان، و كن يختلســن النظر من وراء السُتر أو من خلال شــقوق الأبــواب وهن يتهامســن ويكتمن ضحكاتهن.

كانــت أرضية غرفــة الزوجة مغطاة، بترف، بالســجاد و مـُريحة بالكامل يتوســطها موقد "كانون" (منقلة) فحم خشبي ضخمة و قد تناثــرت على أرضية الغرفة أعداد كثــيرة و متنوعة من الوســائد و المســاند و المتكآت، فيما عدا طرف واحد حيث يشغله مـُختلى مرتفع عــن باقي أرضيــة الغرفة و عليه سرير؛ جلست فوقه السيدة – وهي فتاة شــابة "كوردية" في الخامســة والثلاثين من العمر، عليها مسحة من الجمال. كانت الســيدة ترتدي سـُــترة حريرية مـُطرزة و موشاة، وقد ربطت حول رأسها منديل من الحرير الأسود المُخرم؛ بينما دست ســاقيها المتقاطعتين تحــت دثار محشو (لحاف – المترجم)، و إتكئت على كومة من الوسادات. لقد زرتها عدة مــرات، و في كل مــرة، كنت أجدها على نفس وضعها و جلستها؛ و قد أخبرتني أنها على هذه الحالة منذ شــهرين، لم ترقــد خلالهما علــى الفــراش، لا في ليــل و لا في نهار. كانت هناك "عبدة مملوكة" ســوداء تقف عند رأســها لتـُروّح عليهــا بمروحــة في يدهــا؛ بينما تقوم إمرأتان، قد إتشــحتا بخـُمر من "الشــاش" المبهرج، بتمشــيط شعرها الوافر و هن جالستان معها على السرير (الماشطات – المترجم). عندما أمسكت بيدها وجدتها و قد أصابتها حـُمى شــديدة و أصبحت ضعيفة جداً.

كان المطــر، في غالــب الأوقات، ينهمر دون إنقطاع؛ و بالرغم من الشغف الشديد للشرقيين بالأسواق و الحمامــات العامة، فإن "حاجي" كان يرفــض الذهــاب الى أي منها؛ و قد أبديت لــه ملاحظة مفادها أنه يتوجب عليه أن يكون مغتبطاً لمثل هــذه الإســتراحة، و لكنه رد عليّ بإســلوبه الوعظــي المعتاد : "مـَن عليــه أن يعمل، فإنه يعمل؛ و الله أعلــم". لقد كان، من شــدة كسله، أنه لم يكن ليهتم لراحة أي شخص آخر سواه أو أن يحافظ على النظافة؛ فكان ينفض طين الساحة عن حذائه فوق البســاط، و يمسح أطباقي من بقايا الطعام بقميصه، دون أن يـُحمل نفســه عناء غسلها. و كان يعتقــد بأن مضيفنا قد نال قمة السعادة البشرية، فيقول: "لم يتبق للمرء ما يتمناه؛ فلديه العديد من العبيد، و يشتري آخرين طوال الوقت؛ و لديه عدد من النســاء و من الخصيان، و من كل شيء؛ و إذا ما إحتاج الى شــيء مــن المال، فإنه يرســل رجاله ليســتحصلونها من القُرى؛ والله أكبر، ياالله"

لما كانــت "خانقين" هي البلدة الأقــرب الى حدود "بــلاد فارس"، فإن ذلــك يـُحتم كونهــا مكاناً له أهميــة معينة؛ فهي تقع في موضع قــد توســط بســاتين النخيل، و لوفــرة الميــاه فيها، فــإن الأراضي ذات التربة الرســوبية الغنية التي تفصلها عن"اليعقوبية"(بعقوبة – المترجم) توفر لهــا إكتفاءً ذاتياً، و مع ذلك فإنها تحتــاج على الدوام الى إســتجلاب المزيــد مما تحتاجه لســد متطلبــات القوافــل الكثيرة التي تإمها. إن غالبية تجارة "بلاد فارس" مع "بغداد"، و الآلاف المؤلفة من الزوار "الشــيعة" تمر عبرها في

كل عـام؛ و هي مركـز كمركي، و يُعسـكر فيها فوج من الجنود. إلا أنه، و بالرغم مـن كل ذلك، فإنها مُهدمة و قد تناقص عدد سكانها، خلال السنوات الأخـيرة الماضية، مـن (٥,٠٠٠) نسـمة الى (١,٨٠٠) نسـمة فقط (هذا من غير القوات العسكرية)؛ و إن خُمس هذا العدد كان قد حصده مرض"الكوليرا"، خلال الأسابيع القليلة الماضية. لم تكن هناك مـدارس و لا صناعات متخصصة؛ فطابع الإضمحلال يلقي عليها بظلاله، حيث أن الإعدامات و تحطيم آمال النـاس و الفقدان الشامل لما يكفل سلامة الممتلكات و سوء الحكم قد تضافرت لتبتلي بها هذه الأقاليم "الآسيوية" الرائعة و لترسم صورة جلية بشكل واف لهذا الإضمحلال.

إن فـرض الحجـر الصحي قد تسبب في التوقف التقريبي لتجهيز الفحم الخشـبي؛ و لمعرفتي بشحة تلـك المـادة، في الـدار، فقد بقيت دون نار؛ و كذلك كان حال معظم السـكان هناك. لقد جرى تحويل خـان "دُزُل" كبير، خارج أسـوار البلـدة، الى مركـز حجـر صحي؛ كما تم الإسـتيلاء على ثلاثة أُخر لجعلهـا محطات إنتظـار، و ترتب علـى هـذه الإجـراءات أن حصل المسـؤولون على أموال غير قليلة، على سـبيل الإجور، بينما لم يكن في الإمكان تخيل ما هو أكثر فظاعة من الوضع الصحي المأساوي في تلك الأماكن.

يبدو أن الماء كان أساس إنتشار "حمـى التايفوئيـد" و مـرض "الكولـيرا"؛ و إن المحتجزيـن، في الحجـر الصحـي، تعيسـي الحظ كانوا يُحشرون في جحور لا تصلح حتى للوحـوش الضاريـة؛ و هم يستنشـقون أنفاساً ملؤها جراثيم الأوبئـة، و تُحيط بهـم تراكمات مروعة، قديمة و حديثة، مما قد يُرجح التسـبب في إنتشار "حمى التايفوئيد" و مـرض "الكوليرا" و حتى مرض "الطاعون".

في صباح هذا اليوم، وصلنا خبر، من أحد سُـعاتنا و الـذي كنا قد أرسلناه ليسـتطلع الطريق، مفاده أن جميـع القوافـل متوقفة عند جبال "زاكروس" بسبب الثلوج؛ و ليس من المتوقع فتح الطريق قبل إسبوعين.

كان الحاكم علـى علم بحاجة الأوربيـين الى التريض؛ و بناءً على ذلـك، فقد أرسـل ليُخبرنـا بأن لا مانـع لديـه من قيـام "م....." بالتمشـي في شُرفة "الحرم" إذا ما قمـت بمرافقته أثنـاء ذلك. و قد لاقى هذا السـماح الكبير موافقتنا بكل سـرور حيـث أن ذلـك مما يجعـل الـدفء يـدب في أوصالنا. إن ظهـور طيـف رجـل أوربي في شُرفة"الحرم"يُشكل حدثاً عظيماً، و لذا فقد تم إسـتغلال كل نافذة و سـتارة و فُرجـة باب لإسـتراق النظـر بعيون سـوداء براقة، من خلال ثنايا أغطية رأس قطنية أو مصنوعة من "الشاش". إن السرور كان مُختلسـاً، و لكـن أكثر حدة، حيث تصل الى مسـامعنا همسـات و ضحكات مكتومـة، خارجة من كل صدع. كان هناك ما يزيد على ثلاثين إمرأة، بعضهن "زنجيات" و بعضهن "كورديـات" جميلات. لم أُشـاهد، إلا فيما ندر، خلو "الحرم" من مآسـي الغـيرة و الحقد؛ كانت كل تجربـة تجعل مني أكثر يقيناً بأن ذلك النظام كان مُهيناً للرجال بقدر ما هو مُهيناً للنساء.

أصبحت الحاجة الى تواجدي في غُرف المرضى تزداد يوماً بعد يوم؛ و بالرغم مـن توضيحي لحقيقة كون معـارفي الطبية لا تصل حتى الى مُستوى ممرضة، إلا أنهم كانوا يصرون علـى مناداتي بـ"الحكيم" (أي: الطبيب – كما يُقال في اللغة الدارجـة – المترجم) و يعتبرونني عيناً مفيدة و ساهرة على ما يقوم به الطبيب. لقد بتُ مُدركة لمدى الغـيرة العمياء التـي تحملها باقي النسوة من الزوجة الأساسية؛ و كما هو مُعتاد في الشرق، فإن الجميع لا يثقون بالجميع و يُفضلون الوثوق بالغرباء. كان الزوج (الحاكم) يلح

عليّ من أجل إستأصال ذلك الورم (لدى زوجته – المترجم) و الذي قد يكون ورماً خبيثاً (سرطانياً)، و الطبيب يقول أن عملية جراحية يجب أن تُجرى من أجل إنقاذ حياة الزوجة؛ و لكن عندما ألح عليه لإجرائها، و عرض خدماتي التمريضية لهذا الغرض، فإنه إعتذر و رد بأنه في حال وفاة المريضة فإنه سوف يُتهم بالقتل و تكون عواقب ذلك وخيمة عليه.

لقد أرسلت في طلبي، في وقت العصر هذا، من أجل الترويح عنها؛ و كانت لا تعاني كثيراً من الألم. كانت قد تزينت بمجوهرات نفيسة، و قد إعتمرت طبقات متعددة من "الشاش" المبهرج حول رأسها؛ و لقد بدت حقاً جميلة و ذكية. كان الزوج يود أن نتبادل الحديث دون الحاجة الى ترجمته الركيكة؛ و قد كان يُكرر، على الدوام : "إنها إمرأة متعلمة و تستطيع الكتابة و القراءة بعدة لغات". و كالعادة، كانت الغرفة ملأى بالنساء اللواتي قد أزلن أغطية رؤوسهن، بناءُ على أوامر سيدهن. عرضت على السيدة بعض رسوماتي التخطيطية عن رحلتي في"التبت"، و ما أن ظهر رسم لرجل حتى بادرن الى تغطية رؤوسهن. و عندما أريتهم شيء من أعمال التطريز، قال "الحاكم" أنه قد سبق وأن سمع بأن "ملكة إنكلترا" كانت تشغل أوقات راحتها بأعمال الإبرة؛ و لكن، هنا، ليس من اللائق أن تعمل السيدات. و على ما يبدو فإن عمل الحلويات هو الشغل الوحيد الممكن أن يقمن به دون الإنتقاص من مكانتهن. أن من المثير إحتمال أن يكون مرد ذلك الضجر الذي لا يُطاق، هو نتاج الغيرة البائسة و التناكف و التآمر و البغضاء التي تُصاحب نظام تعدد الزوجات.

على الرغم من كون مضيفنا هو موظف مدني يحكم مقاطة كبيرة، إلا أنه يُعاني الضجر، أيضاً. حيث أن واجباته الرسمية خفيفة جداً، و إجراء الحسابات و إعداد التقارير يقوم بها أشخاص آخرون. أما إذا برزت حاجة الى مال، فما كان عليه سوى فرض نوع من "الأتاوة" على إحدى القُرى، و إرغام سكانها على تأدية ذلك، على أيدي أزلامه؛ بينما العدالة أو الوسيلة الجالبة للمنافع، و التي كانوا يُسمونها عدالة، فإنها من الواجبات التي يتولاها "القاضي" الذي يمضي جُل يومه متمشياً في الشُرفات و قد وضع قدميه في نعال يُحدث صوتاً أثناء سيره (أظن أن المقصود هنا "القبقاب" الذي ينتعله من يُكثرون الوضوء – المترجم)؛ و هو يبقى في الدار معظم ساعات يومه، فيُدخن و يتناول وجبتين من الطعام المكون، كما هي العادة، من ستة أو سبعة أصناف في كل وجبة. و ما أن يحل المساء حتى يقوم بإحتساء مقادير كبيرة من النبيذ، جرياً على عادة باتت تزداد يوماً بعد يوم لتُصبح عُرفاً معتاداً بين أفراد الطبقات العليا من المسلمين.

إن قيام أي شخص، في "بلاد فارس"، بالتطلع الى داخل بيوت الجيران يضعه تحت طائلة المساءلة، و أعتقد أن الحال هو عينه هنا؛ و لكن لم يكن في مقدوري تحاشي ذلك، إلا إذا إمتنعت عن النظر من النافذة بشكل كلي. كان اليسر و الفاقة على بعد خطوات من بعضهما البعض؛ و لما كان "الإحسان" من شيّم المسلمين، الى درجة ما، تجعل منا (أي: الأوربيين – المترجم) في وضع مُخزي، و بذا يكون "التجاور" ذا فائدة. كان منزل جارنا عبارة عن باحة صغيرة و وضيعة؛ و قد إنغمرت، الآن، تحت قدم من الوحل الأسود؛ و هناك سقيفة للماشية و غرفة، ليس لها باب و لا شباك، و أرضيتها داكنة اللون و غير ممهدة، و قد إستند سقفها على عوارض سوداء دبقة – إنها لم تكن أسوأ و لا أحسن من الكثير من تلك الأكواخ في الجُزُر الغربية لـ"إسكتلندا". كان هناك رجل في أواسط العمر و إمرأة يصعب تحديد عمرها و إبنتان في

ســن الثامنة أو العاشرة و ولد أكبر منهن بقليل؛ و هؤلاء كانوا جميع سـكان ذلك المنزل. أما الأثاث فكان عبـارة عن بضع دثارات محشـوة (ألحفة) و قِدر نحاسـي و حمالة حديديـة و إبريق فخاري أو إثنين و سـكين طويلـة و مفرغة (نوع من الملعقة – المترجم) خشـبية و حاوية فخارية لحفـظ الحبوب و طستين (إنائين كبيرين – المترجم) فخاريـين مزججين بلون أخضر و طبق واسـع (صينية) من الأملود المجذول. أما سـقيفة الماشية فإنها تحـوي، الى جانـب البقـرة التي يطعمونها الحشائش الجافة، مسحاة (مجرفة) و سلة مفتوحة و رزمة من الأمتعة؛ كمـا كان هناك عدد مـن الطيور الداجنة، و هي تجري في جميع أنحاء الدار.

بالرغم مـن إن رب ذلك المنزل كان فقـيراً، إلا أنه سـبق و ذهب الى "مكـة" لأداء فريضـة الحـج، و قد جلب من هناك "حجر صلاة" تحمل أثر يد "النبي"؛ فيتوجه، في صلاته، صوب"الكعبة"و يسجد واضعاً جبهته على ذلك الحجر الذي وضعه أمامه، ثم يقوم بتـلاوة صلاته. و بعد أن يفـرغ من الصلاة ينهض، لكي يعود ثانيـة لإجراء نفـس الطقوس مع إقتراب المسـاء و غروب الشـمس. في اليومين الأول و الثاني من وصولي، كنت أراه يخـرج من البيت؛ و لكن، الآن، و بعـد أن غـدت الطرقـات تكاد تكـون غير ممكنـة الإجتياز، فقد إكتفى بالقيام بإصلاح السـاتر (التعلية) الذي يمنع تسـرب الماء الى الغرفة، التي هي أوطء من مسـتوى الباحـة؛ أضف الى ذلـك الكثير من النوم، بعـد أن يُدخن غليونه. كان هذا هو ديـدن الرجل و حتى قبل غروب الشـمس بساعة، حيث يحين موعد تناوله وجبة طعامه الثانية، المكونـة من "العصيـدة" التي تكون زوجته قد أعدتهـا (تلك المرأة التي هي لولب كافة الأعمال المنزلية، دون كلل أو ملل) و بعض "الجبنة". بعد ذلك تقوم المـرأة بإطعام باقي أفراد العائلـة، و هي بضمنهـم، و كذلك الدواجـن و البقـرة؛ لتخوض، بعد ذلك، في الوحل مـن أجل جلب الماء من النهر. و بعد حلول الظلام، تقوم الزوجة بفرد الدثارات لكي يأووا الى الفراش ثانية؛ فتنام هي مع إبنتيها، لتنال قسطاً من النوم و الراحة التي قـد لاتحققهما بكل جـدارة، بينما ينام الولد بجوار أبيه.

أخـذت الغيـوم بالإنقشـاع؛ و بالرغم من الشائعات، فقد تقرر أن نستأنف المسـير في الغد، مهما كان الثمـن، حيث كانت أُفضل الحرية، حتى لـو كلنت مغموسـة بقذارة "الخانات"علـى ضيافـة ليـس في مقدوري تقديم تعويضاً يليق بها.

سربيل زهاب في ٢١ كانون الثاني

قبل يومين وبعد أن اسـتأنفنا المسير، بعد ان توقف المطر، اخيراً، تشاجر البغالة حول الامتعة طوال ساعة؛ وقد صحبنا ستة من العساكر غـير النظامية وأثنـان من الدرك (الشـرطة) بملابس عسكرية غير متناسـقة، حتى الحدود التركية، سيرا على الاقدام.

كانـت شـوارع البلـدة بحالة مـُزرية، وبعـد ان جاهد الراكبون والراجلـون من أجـل التمكن من السـير برتـل مـزدوج، اضطروا مجبريـن الى السـير غـير المنتظم متخبطـين فـراداً؛ وكان المشـاة يسـحبون انفسـهم، احياناً، خلال الطـين اللزج بواسـطة التمسـك بذيول الخيول. كان الفضاء الواسع مــن الوحـول والـترع الفائضـة مياهها، خارج البلدة، تعيق مسـير الموكب؛ كان الحمـأ لزج ويصل الى ركب الخيول، وسقط نصف البغال بأحمالهـا في الوحـل، وتدحـرج «حاجـي» في وسـط الطـين؛ اما حيواني المقتدر فكان يجاهد بشدة وهـو يصهـل، وسـار البعض فوق الضفاف بينما تحرك آخرون خلال الجداول، وقد توجب انزال الاحمال عن الحمير وعلت الصيحات من كل جانـب؛ وبعد طـول تأخير تمكن الحشـد الحزيـن مـن الوصول الى الارض الصلبـة لمنحدر ذو حصباء

وقـد تناثر عليهم الطين من قمم رؤوسهم الى اخامص اقدامهم.

يجتاز الطريق تلولاً واطئة ذات تربة حصباء تتخللها، احيانا، بعض الصخور الرملية الحمراء وترتفع تدريجياً. كانت الشمس ساطعة ولكن الريح شديدة وقارسة جداً. كان مرافقونا من العساكر غير النظامية،وبشكل عام، يسيرون كيف ما إتفق و بشكل غير مترابط و ينطلقون في دوائر ويطلقون النار على الطيور (ولكن دون التمكن من اصطياد أي منها) وهم جلوس فوق سروجهم. ولكن ما ان وصلنا الى تلال سيئة السمعة حتى قام الضابط، ومن اجل ان يؤكد وجود الخطر ويُظهر اهتمامه النشيط، بارسالهم في جميع الاتجاهات ليستطلعوا المكان لمعرفة فيما اذا كان هناك بعض السُراق؛ حتى بلغنا تل شديد الانحدار، يقوم فوق برج دائري تعلوه قبة تشبه»نبات الفطر»وبعض المباني الطينية الخربة وخيمة خلقة. عند هذا المكان اصطفت القوة المصاحبة لنا في صف منفرد ووقف قبالتهم ؛على نفس الشاكلة، أفراد الحامية وقد وقف امامهم ضابط؛ وعند ذلك التقطت لهم صورة فوتوغرافية وهم يرتجفون من البرد في تلك الريح. كان هذا البرج هو حصن حدودي تركي.

بعد ذلك بقليل اجتزنا الحدود الى بلاد «فارس» وازدادت التلال حجماً واستبدلت الوحول بحصباء خشنة وصلدة؛ وهذا مظهر لفضاء يفتقر الى أية ميزة سوى الوجود المحلوظ لأبراج تنتصب فوق تلال تكون ملاذاً للحراس الذين كانوا يراقبون تحركات السُراق في تلك الاصقاع. كانت الحصباء ذات ألوان متعددة، بين اخضر زمردي واحمر واصفر وارجواني. ان اول ما استرعى انتباهنا في ذلك البلد هو قرية»إليات»المبنية من جدران من القصب والبردي وسقوفها من نسيج من شعر الماعز، ولكل مبنى باحة صغيرة امامه، وقد أُحيطت بسور من القصب والبردي. كانت النسوة يرتدين سراويل طويلة وسترات قصيرة؛ وقد كن فارعات الطول ولهن شكل اخاذ، ولا يرتدين الحجاب، وشعورهن الطويلة تتدلى في جدائل وقد وضعن مناديل حمراء فوق رؤوسهن وعقدنها من الخلف.

هناك إنضم إلينا أربعة من العساكر الفارسية (سوارية). كانت سماتهم مشابهة لما قد يشاهده المرء على القطع النقدية الساسانية و ما يظهر في منحوتاتهم الحجرية؛ فالهامات و الذقون مسحوبة للخلف، بشكل واضح، و الإنوف دقيقة و بارزة و كأنها مناقير طيور لا إنوف بشر. أما جلودهم فتبدوا و قد سُحبت بشدة فوق العظام مما يجعل أعينهم تبدوا جاحظة.

إنتهت مسيرة ست ساعات بالوصول الى قرية «قصر شيرين» ذات الموقع المتطرف؛ فهي ترتفع فوق الضفة اليمنى لنهر «حلوان» (الوند)، تقابلها بساتين النخيل على ضفته اليسرى؛ بينما تكثر الزراعة في الوادي. لم يكن فيها سوى ثمانين داراً ذات بناء بائس، و التي مجاري مياهها القذرة في الطرقات لتزيد من الوضع المُزري لها. كان هناك خان (ذُزُل) في منتهى السوء، فهو حصن مربع الشكل تحتله حامية صغيرة؛ و هناك مقابر واسعة قبورها مُقببة و لها ما يشبه مسلة غريبة الطراز؛ و كان هذا هو كل ما كانت تتميز به تلك القرية من معالم. أما وضعها البائس فمرده لإفتقارها الى الأمان؛ فقد تكرر تدميرها من قِبل قبائل السُراق، طالما كان هناك فيها شيء يستحق أن يُسرق؛ و قد تبادلتها، عدة مرات، أيادي كل من الإمبراطوريتين «التركية» (الدولة العثمانية – المترجم) و «الفارسية» مما حرمها من حمل أية دلائل تجعل منها جزء من أي من تلكم الإمبراطوريتين.

توقفنا قبل القرية، بمسافة قليلة، عند مبنى ضخم يقع فوق رابية؛ و له من الضخامة و عدم

الإنتظام ما يجعله شبيهاً بالقلاع الألمانية إبان القرون الوسطى. لم يسكن أحد في هذا المبنى منذ أن قامت الحكومة الفارسية بإنهاء وجود مالكه «جان مير»، و هو زعيم قبيلة من السُراق، و قضت على الرعب الذي كان يستحوذ على المناطق المحيطة به.

كانت أماكن السكن، هناك، عبارة عن غرف محكمة، وكانت كبيرة و مُظلمة و ذوات أقواس، و كانت أرضياتها من الحجارة المرصوفة. كانت هذه الغرف واسعة و قد تحتاج الى خمسين شمعة لإنارتها، و الى مدفئة ضخمة لتدفئتها. أما في واقع الأمر، فقد كانت موحشة و رطبة و ليس فيها من الإنارة سوى شمعة واحدة و لتدفئتها ناراً بالكاد ان تُعتبر مدفئة. و مع هذا فقد كانت نظيفة و جدرانها السميكة كانت تمنع البرد. أما القرية فتقع على مرتفع من الأرض يصل أرتفاعه الى (٢٣٠٠) قدم فوق مستوى سطح البحر؛ لذا فإن درجة الحرارةقد تبدلت بشكل ملحوظ.

خاتمة:

عند»قصر شيرين»أتوقف عن سرد أحداث ما مرت به الرحالة البريطانية «إيزابيلا بيرد»، أثناء رحلتها الطويلة في مختلف بقاع الدنيا، و ما جرى لها منذ مغادرتها ا»بغداد»، دار السلام و نُزهة الأنام من أهليها و من جميع مَن قصدهامنجذباُ إليها على مر الأيام، و حتى دخولها أراضي «بلاد فارس». و قد جاءت رحلتها الموسومة { أسفار على ظهر جواد (١٨٩٠) — رحلات في فارس و كوردستان } و التي طافت خلالها في الأجزاء الكردية من بلاد فارس و مناطق عديدة من ممتلكات الإمبراطورية العثمانية، في ذلك الحين، في مجلدين و على شكل رسائل، هي في حقيقتها يوميات كانت تكتبها "إيزابيلا بيرد" أينما قضت ليلة من ليالي ذلك الشتاء؛ و لم تترك شيئاً إلا و تطرقت الى وصفه و الحديث عنه، مما جعل ما حوته هذه الرسائل أشبه بحكايات"ألف ليلة و ليلة». و في بعض الفقرات التي جاءت في الجزء الأول، آنف الذكر، من التعرض للأخطار و لشرور قُطاع الطُرق و عصابات السُراق أثناء الرحلة عبر محافظتي «بغداد» و «ديالى»، و بالأخص في أنحاء «جبال حمرين»؛ و ما أشبه ذلك بما كان يجري في تلك المناطق خلال الأعوام ٢٠٠٤ و ٢٠٠٥ و ٢٠٠٦. و إن كان في العمر بقية و وجدت فسحة من الوقت، فسوف أقوم بترجمة هذين المجلدين، لما حوياه من نفيس السرد و شيق المعلومة.

الهوامش:

١-و هو نوع من القُبعة الدائرية، الحمراء اللون، من غير أن تكون لهاحافة؛ و هي مُسطحة من الأعلى. و كان هذا لباس الرأس الرسمي في الدولة العثمانية لكل من العساكر و المتعلمين من المدنيين - المترجم

٢-و هو خادم ذكر تُجرى عليه عملية إخصاء (إزالة ذكوريته عن طريق قطع أو كي خصيتيه) في سن الطفولة، و يُربى تربية مُخنثة ليعمل في خدمة «الحريم» (نساء الدار) لدى الموسرين و أصحاب المناصب الرفيعة؛ و كلما تقدم في العمر أصبح يُعتمد عليه أكثر و تمتع بثقة أكبر و مُنح صلاحيات أوسع و أهم. و قد وصل بعض هؤلاء الى مناصب مرموقة و مراكز حساسة، إبان الحكم العثماني؛ و كان واحدهم يُلقب أحياناً بلقب»أغا»للدلالة على رفعة درجته و علو مكانته - المترجم

٣-الأملود عبارة عن نوع خاص من الأغصان اللدنة التي تُجدل مع بعضها بأشرطة نباتية من بعض أنواع الأوراق الطويلة أو من لحاء الأغصان الطرية و يُعمل منها مُختلف أنواع الأواني و المستلزمات المنزلية الريفية، في جميع أرجاء العالم؛ و قد يستخدمها سكان المدن لنفس الأغراض أو قد يقتنوها لمجرد جماليتها و أناقة صنعتها — المترجم

٤- إن المقصود هنا هو «التُربة» التي يسجد عليها المسلمون الشيعة، و هي تُجلب من مدينة «كربلاء المقدسة»، و لا علاقة لها بـ»مكة»و لا يقوم بإستعمالها أبناء «السُنة»؛ كما إنها لا تحوي أثر ليد «النبي»، و هي ليست من الحجر و إنما تُعمل من تُربة طهور من أرض»كربلاء المقدسة»، التي تضم رفاة «سيد شباب أهل الجنة» (كما جاء على لسان النبي محمد «ص»؛ و الغرض الحقيقي من إستعمالها هو تنزيه الجبهة، التي تسجد لله عز و جل عن موطيء القدم الذي قد لا يكون طاهراً — المترجم



الكاكائية

اسراء الفيلي

الكاكائية هي احدى الجماعات والفرق التي تنتشر في شمال العراق، ويختلف المؤرخون والباحثون حولها اختلافا كبيرا بسبب الغموض والسرية والرمزية التي تحيط عقائدهم، اضافة الى تداخل الاديان والمذاهب في عقائدهم، واصل التسمية تنسب الى كلمة (كاكه) الكردية وتعني (الأخ الأكبر) وبهذا تكون الترجمة الحرفية لكلمة الكاكائية (الأخية)[1].

وهناك ثلاث تسميات شائعة لهذه الطائفة، الا وهي: الكاكائية وأهل الحق ويارسان، وسنحاول هنا أن نشرح كل منها[2]:

١-الكاكائية/ نسبة الى كلمة كاكا (كاكه) الكوردية، وتعني الأخ الأكبر، هذه الكلمة ينادي بها افراد هذه الطائفة بعضهم بعضا وذلك احتراما وتأكيدا على الانتماء المشترك. للكلمة جذور تاريخية ترجع الى عصر السلطان اسحاق البرزنجي، المولود في قصبة برزنجة في النصف الثاني من القرن السابع للهجرة وقصبة برزنجة تابعة لمحافظة السليمانية بجنوب كوردستان. يعتبر السلطان اسحاق البرزنجي مجدد ومقنن هذا المعتقد.

٢-اما تسمية اهل الحق فتطلق على اتباع هذا المعتقد من الذين يسكنون شرقي كوردستان، وكلمة الحق هذا يقصد به الباري عزوجل وبهذا تعني التسمية أهل الله أو المؤمنين بالله.

٣-يارسان: هناك تفسيران لهذه التسمية:

التفسير الاول: التسمية مركبة من كلمة (يار) واللاحقة (سان)، كلمة يار تعني الحبيب أو المعشوق او رفيق الدرب والفكر، اما اللاحقة سان فالقصد منها السلطان اسحاق البرزنجي والذي سبق ذكره، ففي منطقة هورامان بكوردستان تخفف كلمة سلطان الى سان فالقصد منها محبي السلطان أو عشاقه وهذه التسمية تأتي كثيرا في الأشعار الدينية.

التفسير الثاني: ان كلمة (يارسان) هي تخفيف لكلمة (يارستان) واللاحقة (ستان) هنا لاتعني المكان كما هي في كلمة كوردستان او هندوستان أو باكستان والخ..

بل تأتي اللاحقة بمعنى اتباع او من على عقيدة، وكلمة يار يقصد به الله عزوجل، لذا فالتسمية تعني اتباع الله او أهل الله.

لمحة تأريخية
عن ظهور الكاكائية وبدايتها

يتفق الباحثون والمستشرقون

جميعا، ان السبب في نشوء هذه الطائفة يعود الى السلطان اسحاق بن شيخ عيسى البرزنجي ابن بابا علي الهمداني ابن يعقوب ابن يوسف بن سيد منصور ابن عبدالعويز ابن السيد عبدالله ابن السيد اسماعيل المحدق بن الامام موسى الكاظم[٣].

يروى ان الشيخ عيسى انطلق من همدان برفقة اخيه الشيخ موسى لاداء فريضة الحج الى مكة المكرمة، ولما وصلا الى هناك اوحى اليهما في حلم واحد بأنهما سيلقيان في موضع مافي الطريق حجر كبير أسود اللون يجب عليهما ان يحملاه حيثما رحلا، حتى يطلب منهما، فعندما يعلما مرة اخرى فليقفا ويبنيا مسجدا في موضع وقوفهما، وكان الموقع هو (برزنجية)، حيث بنيا المسجد في مكان نومهما، ووضعا الحجر الاسود الذي حملاه بمثابة حجر اساس تذكاري في احد اركان المسجد[٤]. وكان ذلك بحدود سنة ٦٥٦ هـ مقابل ١٢٥٨ م[٥]، وهي السنة التي زالت فيها خلافة بني العباس، على يد المغول[٦].

ولما اكملا المسجد (التكية)، التف حولهما الناس من الدراويش والمتدينين لخدمتهم وخدمة تكيتهم، الا ان اخ الشيخ عيسى لم تدم اقامته هناك.

وقد تزوج الشيخ عيسى زوجة اخيه (فاطمة) وانجب منها ثلاثة ابناء وهم:

الشيخ عبدالستار والسيد عبدالكريم والسيد عبدالقادر.

وعندما تقدم الشيخ عيسى في العمر، تزوج من (دايه رزبار) وهناك من يقول ان اسمها كان (دايراك خاتون) ابنة (حسين بك الجاف)، وبعد حوالي سنة من زواجهما ولدت سيد او السلطان اسحاق[٧].

بعد فترة وبعد ان كبر السلطان اسحاق كانت تكية والده تحتاج الى اصلاح وتعمير، وكان الشيخ عيسى يقوم بجلب العوارض الخشبية لكي يضعها على الجدارين، الا انه عندما كان يضعها على الجدارين، كان يظهران ان العارضة اقصر من المسافة بينهما، وفي هذه الاثناء كان السلطان اسحاق يراقب والده، وفي أحد الايام اخذ السلطان بأحدى العوارض التي جلبها والده وصعد على جدار التكية، وكان يقابله احد اخوانه الاكبر منه، فناداه (كاكه بيكيشه) اي (اخي اسحب) فاستطالت الخشبة في كل من طرفيها بمقدار (ذراع) واستقرت في مكانها، وكان عمره انذاك مايقارب (٤٠) سنة اي في حوالي سنة (٧١١ هـ / ١٣١٢ – ١٣١٣ م).

وهنا ظهرت كرامات السلطان اسحاق وتعادلت مع كرامات والده[٨].

وبعد موت الشيخ عيسى، اصبح السلطان اسحاق هو من يرشد هذه الفرقة ويوضح عقائدها لمريديها واتباعها.

فالسطان اسحاق يعتبر مؤسسا ومجددا لهذه الفرقة الدينية، وحسب مايعتقده الكاكائيون فقد ظهرت بشكلها الحالي على يده.

موطن الكاكائية

الكاكائية جماعة او عشيرة كردية موطنها الرئيسي هو مدينة كركوك، وعلى ضفاف نهر الزاب الكبير في منطقة الحدود العراقية الايرانية وتسكن اغلبها في كوردستان الجنوبية وخصوصا في كركوك وخانقين ومندلي وجلولاء واربيل والسليمانية وهورامان وكذلك في كردستان الشرقية: في قصر شيرين وصحنة وكرماشان وسربيل زهاو، كما لهم وجود ملحوظ في تلعفر، والساكنون منهم في كردستان الشرقية يسمون (اهل الحق) ويطلق عليهم ايضا: الصارلية، واليارسانية[٩].

المراتب والفئات الروحية للكاكائية[١٠]

يتميز النظام الاجتماعي للكاكائية، بانقسامه بصورة عامة الى سلسلة متدرجة من المراتب الروحية والاجتماعية، والقصد من المرتبة هي المكانة الاجتماعية التي تقرر لصالحها درجة معينة من الاحترام والهيئة والنفوذ بصرف النظر

عن قدراته الشخصية او خدماته الاجتماعية. وقد حددت العقيدة الكاكائية وظائف كل مرتبة منها وما عليها من الواجبات والمسؤوليات تجاه المراتب الاخرى. فلكل مرتبة من هذه المراتب امتيازاتها الخاصة ومكانتها الاجتماعية بين المراتب الاخرى، لايتمكن اي فرد في اية مرتبة ان يتحرك في اتجاه (صاعدا او نازلا) عدا فئتي الدراويش والكلامخوان اللتين لايقتصران على فرددون الآخر، اذ يمكن لأي فرد مهما كانت مرتبته او فئته الدينية، ان يتعمق في معرفة اسرار العقيدة، نتيجة تردده المستمر على احد السادة المتدينين الذين كرسوا معظم أوقاتهم للعبادة من اجل الحصول على امور تتعلق بالعقيدة، على الرغم من انقسام المجتمع الكاكائي من الناحية الروحية الى ست مراتب رئيسية فان، بعضا منها يتفرع الى فئات فرعية.

وهذه المراتب هي كالتالي:

١-السادة وهم (البير): التي تعني في اللغة الكردية (شيخ الطريقة)، تعني ايضا رجل الدين الذي يوجه عددا من الافراد يرتبطون به روحيا، وهو بدوره يكون الرابطة الروحية مابينهم وبين القديسين. ويأتي البير عند الكاكائيين في المرتبة الاولى حيث يرجع السادة نسبهم الى أحد أبناء أو أحفاد السلطان اسحاق، ومنه الى سادة البرزنجة. ومن حقوق البير او السادة على مريدهم:

-يقدم المريدون الخير والخدمة (خيَرو خزمةت)، سنويا الى بيرهم ومقدارها تتوقف على امكانية الكريد المالية، وهي بمثابة الزكاة ولكنها لم تحدد كما في الدين الاسلامي.

-يبدي المريدون الاحترام والتقدير لبيرهم وينفذون الواجبات والاعمال التي يكلفون بها من قبل بيرهم.

-عدم خيانة البير لأنها بمثابة الأب الروحي للمريدين، واذا ماخان أحد (بيره)، فان الله لايغفر له ذنوبه ويحكم على روحه بأن تكون ضمن الأرواح الشريرة وتنتقل الى اجساد الحيوانات.

-مشاركة البير في أحزانه وافراحه.

٢-باوة (بابا): وهم يرجعون بنسبهم الى شخص يدعى بابا حيدر ابن بابا اسماعيل ابن يارتةمر. وهم اصحاب كرامة ومعجزة ولهم تكايا معرفة حيث يراجعهم المشلول والمصاب بلدغة الثعبان والمجنون من ابناء الطائفة الكاكائية.

٣-مام (دليل): وهم اثنان وسبعون، يبدأ بـ (پير قوبادي) ديوانه وينتهي بـ(پير رؤستم) ودورهم الارشاد ومهمته من الناحية الروحية، هي اشتراكه مع السادة في الاشراف على مجموعة من المريدين، يقوم الدليل بزيارة مريديهم او يزاورون من قبلهم كل سنة مرة بعد عيد صومهم، لأخذ الهدايا والمال منهم وتسمى عندهم بـ (خيَرو خزمةت) اي الخير والخدمة. ويشترك مع السيد في جميع الاجتماعات الدينية: اي النذر وقراءة الادعية لتوزيع اللحم او اي شيء يقدم في النياز.

٤-الدراويش: وهم الذين يرتبطون ببعض السادة ويتزودون بمضامين العقيدة منهم، والدرويش في عرف الكاكائية هو ذلك الشخص الذي يترك الدنيا وملذاتها ومادياتها، والدروشة صفة دينية ليست مقتصره على شخص او جماعة دون اخرى، فبإمكان أي شخص ان يكون درويشا، وذلك عن طريق التعمق في العبادة والاشتراك المستمر في حلقات الذكر والاطلاع الواسع على اسرار العقيدة ومضامينها، عن طريق الاتصال المستمر بأحد السادة خاصة المضطلعين والعارفين بالامور الدينية. ويحتفظ الدرويش بشارب كبير ولحية طويلة ونظيفة ويضاف الى اسمه الحقيقي لقبه الديني وهو (درويش)، ولا يجوز مناداة الدراويش بأسماء مجرده بل بإضافة لقبهم الديني على الاسم الحقيقي.

٥-كلامغوان:

وهـم الذين يرتلـون القصائد الدينيـة في اجتماعاتهـم الدينية ولاسيما في مجالس الذكر، ان هذه الفئة، هي ليسـت مرتبـة او فئة محددة كبقية المراتب داخل المجتمع الكاكايـي، بل بامكان كل شـخص (خاصـة الذين ينتمون الى المراتب الدينيـة العليا والذيـن يمتلكون الكتب الدينية المقدسة للكاكائية)، ان يكونـوا ضمن الجماعة. وهؤلاء يكتسـبون هذه الخاصيـة نتيجة حفظهم اناشيد وقصائد كثيرة من كتبهم والتي نظمت لمدح قديسيهم او الذين يعرفون قراءتها، لأنه ليس بامـكان جميع الكاكائيـين قراءة تلك الاناشـيد والقصائد المكتوبة باللغة الكوردية وباللهجة الكورانية المعروفـة عنـد الكاكائيين بلهجة (ماضؤ). وتحتفـظ هذه الجماعة باسـرار العقيدة اكثـر من غيرها، لأنها دائمة القراءة لكتبها المقدسة مع التعمق في اسرار العقيدة.

ان الفئـة (كلامغـوان) اكثـر اطلاعا ومعرفة حقيقة عقيدتهم واسـرارها، ويستشـيرهم بقيـة الكاكائيـين ومـن كافـة المراتـب والفئات الدينيـة الكاكائية، ولهذا يحترمهـم الجميـع وهـم ايضـا الموسـيقيون الذين يضربون على آلة وقابيلة تدوين كتبهم المقدسة واستنساخها بخط اليد.

٦-العامة (ئؤمـي)، وهم عامة الناس مـن الكاكائية. وهي المرتبة التـي تأتـي في قاعدة الهـرم من التسلسـل الروحي ضمـن المجتمع الكاكائي، وهؤلاء يشـكلون اوسـع فئـة وعددهـم اكثـر بكثير من المراتـب والفئات الروحية الاخرى التي يتكون منها المجتمع الكاكائي. في الواقع ان هذه الفئة ليسـت من الطبقـات الروحية المقدسـة، بل تنتمي الى عشائر كوردية مختلفة مثـل: الزنكنـة، الجـاف، اللـك، جولكـي، قره حسـني وكريمتي، الا ان اعضائهـا اصبحـوا مريدين للفئات الروحية المقدسة.

بعض عقائد الكاكائية

ان العقيـدة الكاكائيـة مبنية علـى اسـاطير وحكايـات منظمة على شـكل قصائد شعرية تقرأ في المناسبات الدينية من قبل اشخاص الكلامغـوان حيـث تقـدم فيهـا احاديث اسطورية.

الكاكائيـون ويؤمنـون بـأن الخليقـة حدثت علـى مرحلتين اساسـيتين، وهمـا خلـق الكـون الروحـي ومرحلـة خلـق الكون المـادي، وهم يعتقـدون بأنه قبل خلق هذين الكونين كان الله وحده في الوجـود ثم خلق (الدره)، ولقد كانـت الدرة في محيط من الماء، اي ان الله خلق عرشـه على الماء، وهم يؤكـدون ذلك بما جـاء في القرآن الكريـم، بقوله تعـالى (وهو الذي خلق السموات والارض في ستة أيام وكان عرشـه على الماء)(١١) وعليه فان العقيـدة الكاكائية تشير الى ثلاثة اشـياء سبقت خلق الكون الا وهي: الصمت، الماء والدرة.

فالنسبة للصمت، فهم يعتقدون بأنـه لم يكن هنالك قبل الكون أي صوت وأي ضجيـج، وعليه فأنهم دائما يلزمـون الصمت عند النذر والنياز واثنـاء قراءة الادعية، وفي الماء يقولون بأن عرش الله كان فوق الماء، كما في الآية (٧) من سورة هود، اما الدرة يقولون ان الله كان مخفيا داخل الدرة قبل بدأ الخلق.

ويعتقـد الكاكائيـون بأن الله خلق السموات والارض في ستة ايام، ويؤكدون ذلك بمـا جاء في القرآن الكريم (وهو الذي خلق السـموات والارض في ستة أيام) ويقولون انه وضع اليوم السابع للراحة.

كمـا يعتقـد الكاكائيـون بـان طريـق الحيـاة بدأت منـذ خروج آدم من الجنة، والسـبب في ذلك هو عصيانـه لأمر الله، بتناوله الحنطة، كما ان الحية ستسـتمر الى ان ينفخ (اسـرافيل) في الصور حيث سيكون يوم البعث.

ويعتقـد الكاكائيون بتناسـخ الارواح (دووناودوون).

ان الفلاسـفة والمؤرخـون اختلفـوا في تحديـد الجهـة التي

صـدرت او انبثقت منهـا عقيدة التناسخ. فيقول الشهرستاني(١٢): كان التناسخ مبدأ مشترك واساسي في كل ملة من المجـوس والمزدكية وبعض من الفلاسفة والصائبة.

والارواح عند الكاكائية تنقسم الى قسـمين، ارواح شـريرة لتعذب في حياتها المقبلـة، اما الخيرة منها فتنتقل الى انسان خير، وخلال هذا الفاصل الزمني تمتحن الارواح من قبـل الله وعلى الارض (١٠٠١) مرة، وفي كل مـرة بشـكل من الاشـكال ومظهـر من المظاهـر. ويعتقدون بان الجنة تقع في السماء، اما جهنم فهي عبارة عن كرة تقع في وسـط الارض. وتنتقل الروح الى السـماء وتصبح نورا اما الجسد فلا يتمسخ بل يبقى كما هـو ايمانا، بأن مثل هذه الاجساد التي غيرت الفا وواحدا نسخا تنهض في يوم الحساب[١٣].

كما يعتقد الكاكائيون بان ارواح القديسين لايشـترط ان تلبس الفا وواحدا ثوبا، وهم في بعض الحالات يلبسـون عددا قليلا مـن الاثواب وتتحول ارواحهم الى نور.

الفروض الدينية[١٤]

-الصوم: الصوم عند الكاكائيين ثلاثة ايام فقط ويسـمونه (سـيَ رِؤذةي مـةولا) الايـام الثلاثة لله. ويصادف (١٢ و ١٣ و ١٤) من الشـهر القمري (ربيع الثاني)، شـرط ان يصـادف الشـهر القمـري (چلەى گەورە) الاربعينية في الشتاء.

-النذر والنياز:

النـذر هـو القربـان المعروف لديهـم بـ(كـردارو داوات). وان محور عقيدة الكاكائية تدور حول النذر والنياز، فبالرغم من الاهمية الروحية للنذور (التي تعتبر واجبا دينيا ومفروضا على كل عائلة ان تقـوم به، اذ ان للنـذور مدلولات اجتماعية، فأن لأجتماع الكاكائيين باعـداد كبيرة في حالة اقامة النذر والنياز، فوائده الاجتماعية، حيث تحل خـلال الاجتماعات المشـاكل والخلافـات التي سـبق وان وقعت بـين بعـض الذين حضـروا هذه النذور. ان الشـيء الـذي يقدم في النذور (القربان)، هو اللحم.

امـا في النياز فهـو عبارة عن اشـياء لايجـري منها الـدم (بيَ خويَن) مثل الحلويات والفواكه.

ان للنـذور والنيـاز، انـواع مختلفة، فمنها مايقدم اسـبوعيا ومنها مايقدم شـهريا ومنها ماهو اجباري وآخر اختياري.

فالنـذور الاجباريـة يجـب مراعاتها واداءهـا في موعدها، اما الاختيارية، فتقـدم عندما يحلم الكاكائي حلما يبعـث فيه الخوف فيتم تقديم نذر لابعاد الشـر عن العائلـة وذلـك لايمانهـم العميق بالاحلام.

-الخير والخدمة (خيرو خزمەت):

يقدم الكاكائي سنويا مساعدات ماليـة وهدايا الى السـادة والادلة الذي يرتبـط بهم روحيا، ان هذه المسـاعدات والهدايا لاتقتصر على مرتبة او فئـة دينية دون اخرى، بـل تعتـبر فرضـا عليهـم طالما يرتبطـون روحيا بعوائل السـادة والادلة، امـا كميتها فتتوقف على الامكانية المالية لذلك الشخص.

-الأخ والاخت الالهيين (اخوان الدين):

تفترض العقيدة الكاكائية على كل واحد من منتسـبيها ان يكون لـه أخ وأخـت الهييـان (اي اخ في الديـن والعقيدة)، وهـم احرار في الاختيـار بشـرط ان يكونا خارج مراتبهم الدينية وشرط ان يحرم الزواج بينهما.

ان اختيـار الاخ او الاخـت الالهيين يكون تحت اشـراف اليبر والدليل وبحضور اعضاء عائلتيهما، كما يفـترض على الشـخص الذي اختار اخويـه ان يقدم نيازا بهذه المناسبة، وعليه بعدها ان يشاركهما في حالات الشدة والفرح.

-الطهارة:

يهتم الكاكائي بنظافة جسـمه كثـيرا، ولايسـمح لـه بدخول اي اجتمـاع ديني الا بعد الاغتسـال، وحين الاغتسـال على الكاكائي ان يرتل دعاء خاص بالطهارة.

-الشـارب: يحتفظ كل شخص

بعقيدة الكاكائية بشارب كبير دون أن يقص الجزء الذي يتجاوز الشفة العليا، بأعتباره اشارة مميزة لهم ليتعرف الآخرون عليهم كما ليتعرف اصحاب العقيدة على بعضهم الآخر، وهو ركن من اركان عقيدتهم.

والشارب مقدس جدا حيث انهم يحافظون عليه ولا يقصونه مهما كانت الاسباب والدواعي، واذا ماقصى احدهم شاربه احتقروه.

-الكلمتان والتستر:

يحاول الكاكائيون دائما الاحتفاظ بمضامين واسرار عقيدتهم والتستر عليها ولايظهرونها امام الغرباء.

ان العقيدة الكاكائية تؤكد على التستر وكتمان مضامينها، وان رجال الدين يؤكدون دائما وخاصة في اجتماعاتهم الدينية على الكتمان والتستر ويغرسون الخوف في قلوب اتباعهم البسطاء، في ان كشف اسرار العقيدة للغرباء سوف تؤدي الى نزول غضب الله وحلول الكوارث.

-الختان: لم تحدد العقيدة الكاكائية سن معين للختان، بل يفضل ان يتم ذلك في مرحلة الطفولة، حيث تقام لذلك مراسم خاصة كإقامة حفلة موسيقية وتقديم وجبات طعام.

الطقوس[١٥]

-الاعياد: ان اول عيد لهم هو عيد الصوم الذي مدته يوما واحدا فقط ويكون بعد ان يصوموا ثلاثة ايام.

ومن المناسبات الاخرى التي يحتفلون بها هي:

عيد الفطر، عيد الاضحى، عيد نوروز والذي يصادف في (٢١) آذار من كل سنة، يعتبر هذا اليوم انقلابا في حالة الطقس ويعد اول يوم من ايام الربيع، حيث تبدأ زياراتهم لأماكنهم المقدسة.

-الذكر: نوع من العبادة تجري فيها طقوس دينية خاصة، وتقام في ايام العطل الرسمية وأيام العيد وكل يوم خميس او جمعة، فيجتمع عدد من المتدينين في أحدى تكاياتهم ويشكلون فيها حلقات الذكر، يرافق ذلك قراءة الادعية والعزف على آلة الطمبور.

-احتفال كسر الجوز (جةوز شكان):

يتطلب الانتماء او الدخول في العقيدة الكاكائية احتفال خاص لابد من القيام به، الا هو احتفال كسر الجوز، والكاكائي الذي لايكسر جوزه، لايعد منتسبا الى عقيدته ولايسمح له الاشتراك في اجتماعاتهم الدينية ولا تعطى له حصة في توزيع اللحم والحلويات في مناسبات النذور والنياز.

وهي تقام بقواعد خاصة تستلزم حضور پير العائلة ودليلها.

-طقس الاستسقاء:

ان المنطقة التي يسكنها الكاكائيون هي ارض ديمية تعتمد الزراعة فيها على هطول الامطار، لذا وحسب العقيدة الكاكائية ممارسة طقس الاستسقاء يؤدي الى هطول الامطار ووفرتها.

المصادر والهوامش:

١-موقع الصوفية www.alsofia.com

٢-الموقع الرسمي لحكومة اقليم كردستان

٣-عبدالكريم محمد المدرس علماءنا في خدمة العلم والدين، دار الحرية للطباعة، بغداد، الطبعة الاولى، ١٩٨٣، ص ٤٢١.

٤-سي. جي. ادموندز، كرد، ترك، عرب، ترجمة: جرجيس فتح الله – مطبعة التايمس، بغداد، ١٩٧١، ص ٦٧.

٥-نفس المصدر (٣) السابق.

٦-نفس المصدر (٤) السابق.

٧-نفس المصدر (٤) السابق.

٨-نفس المصدر (٤) السابق.

٩-نفس المصدر (١) السابق.

١٠-الباحث د. نوري ياسين الهرزاني، الكاكائية، ئاراس – اربيل للطباعة، الطبعة الاولى ٢٠٠٧، ص ٥٥-٦٩.

١١-الآية ٧ من سورة هود، القرآن الكريم.

١٢-الشهرستاني، الملل والنحل، الجزء الاول، تحقيق محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٦١، ص ١٢.

١٣-نفس مصدر(١٠) السابق.

١٤-نفس مصدر (١٠) السابق.

١٥-نفس مصدر (١٠) السابق.

أسلاف الكرد وفجر الحضارة في غربي آسيا

د.احمد الخليل

من هم الكرد؟ كان من المفترض ألاّ نطرح هذا السؤال، ونعدّ الإجابة عنها تحصيل حاصل، وأمراً مفروغاً منه، لكن ثمة خمسة أسباب حملتنا على طرحه:

- السبب الأول أن البحث في شخصية شعبٍ ما يقتضي بالضرورة معرفة جذوره وهويته وموقعه في التاريخ: من هو إثنياً؟ ومن هم أسلافه الأوائل في عصور ما قبل التاريخ؟ وأين كانت جغرافيا التكوين التي نشأوا فيها؟ وما مستوى نقائهم العرقي؟ وما مدى مساهماتهم في إنتاج بواكير الحضارة؟ وما طبيعة ثقافتهم في عصور التكوين؟ وما التحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي طرأت على مسيرتهم عبر القرون؟

- والسبب الثاني أن بعض الكتّاب القدماء، من روّاد الثقافة العربية الإسلامية، تناولوا أصل الكرد على نحو قاصر تارة، ومشوّش تارة أخرى، وأدخله آخرون في دائرة التلفيقات، وزجّ به فريق في دائرة التخريفات، وإذا جاز لنا أن نُرجع التقصير إلى قلة المعلومات، ونفسّر التشوّش بأنه ناجم عن عدم وضوح الرؤية، فلا نجد تفسيراً للتلفيق والتخريف سوى أنهما صادران عن الرغبة في الانتقاص من أصالة الكرد وتبشيع صورتهم.

- والسبب الثالث أن قسماً كبيراً من أبناء شعوب غربي آسيا، ومن شعوب العالم، كان يجهل الكرد بشكل شبه تام تقريباً، قبل حوالي عقدين من الزمان، ولم يكتشفوا الكرد فجأة إلا بتأثير الأحداث المأسوية الكبرى التي حلّت بالكرد، وخاصة في الفترة بين (١٩٨٧ – ١٩٩٩)، وهي أحداث معروفة، أبرزها حملات الأنفال، والتشرد الكردي المليوني، والمؤامرة الأمريكية الإسرائيلية اليونانية لخطف الزعيم الكردي عبد الله أوجلان، وتسليمه للدولة التركية.

- والسبب الرابع أن القسم القليل الباقي من أبناء شعوب غربي آسيا، ومن شعوب العالم، لم يكن يعرف- وما زال لا يعرف- عن الكرد سوى معلومات ضئيلة ومنقوصة ومشوّشة في أغلبها؛ ومنها على سبيل المثال: أن الكرد شعب بلا جذور، وأنهم شراذم مبعثرة في مناطق غرب آسيا، وجماعات من الرحّل الهمج، يُذكّرون المرء بحال الهنود الحمر قبل أربعة قرون.

- والسبب الخامس أن فريقاً من سلالات (ثقافة افتراس الآخر) في غربي آسيا، ومن المتخصصين في تغييب وجود الكرد عن الأبصار والأذهان، والناشطين في إطار مشروع (أَبْلَسة الكرد)، فاجأهم أن ينقلب السحر على الساحر، ويصبح الكرد حديث وسائل الإعلام، فهبّوا سراعاً إلى شحذ ألسنتهم وأقلامهم، للتشكيك في وجود الكرد تارة، والطعن في هويتهم تارة أخرى.

إن هذه الأسباب هي التي دفعتنا إلى طرح السؤال: من هم الكرد؟ ولضمان أكبر قدر من الموضوعية والإيجاز نوزّع الإجابة على أربعة محاور:

١ - أسلاف الكرد في عهود فجر الحضارة.

٢ - أسلاف الكرد الزاغروسيون القدماء.

٣ - أسلاف الكرد الآريون (الهندو أوربيون).

٤ - الكرد من العهد الأخميني حتى العصر الحديث.

أسلاف الكرد في عهود فجر الحضارة

يقطن الكرد قلب منطقة غربي آسيا، وتمتد مواطن سكناهم- بشكل متجاور ومتواصل في الغالب- من بحيرة أورميا شرقاً إلى كرداغ (عفرين) غرباً، ومن جبال أرارات (آگري) شمالاً إلى لورستان ضمناً جنوباً، وتشكل أضخم السلاسل الجبلية في غربي آسيا (زاغروس، أرارات، طوروس) العمود الفقري لموطن الكرد، ويقتضي المنطق أن يتمّ البحث في أسلاف الكرد الأقدمين على ضوء هذه المعطيات الجغرافية.

وإلى الآن يبدو، من خلال المكتشفات الأثرية والدراسات التاريخية، أن سلسلة جبال زاغروس- وخاصة سفوحها الغربية- كانت الحاضنة الأولى للحضارة في غربي آسيا، ونستعرض فيما يلي بعض ما ذكره الباحثون في هذا المجال.

أولاً - عصور ما قبل التاريخ:

أ – العصر الحجري القديم: يسمّى(الباليوليثي)Paleolithic ، وهو يبدأ منذ أقدم ظهور للإنسان، وينتهي بحدود الألف العاشر قبل الميلاد، وقد عاش إنسان العصر الحجري في كردستان، وظهرت آثاره في عدد كبير من المواقع، منها موقع (بَرده بَلْكَه)، الواقع على بعد ميلين شمال شرقي چمچمال على الطريق المؤدي إلى السليمانية، وآثار كهف (زَرْزي) وكهف (هَزار مِيرد) جنوبي السليمانية، وفي كهف (شانَدَر/شانيدار) بجبال برادُوسْت، وهو يطلّ على وادي نهر الزاب الأعلى، وفي (گلي سُور) قرب بيستون (بهستون) وكَرْمنشاه، وفي جبال بَخْتياري، وفي جبل نَمْرود داغ غربي بحرة وان، وفي كهف (دُودَري) Du derî في جبل لَيْلُون المطل على الجهة الشرقية من حوض نهر عِفْرين، وقد سكن الإنسان الباليوليثي الكهوف في المنطقة الجبلية، وكان يعيش حياة بدائية، ويعتمد على صيد الحيوانات، وجمع النباتات، واستخدم الحجارة لصنع آلاته وأدواته البسيطة. (جمال رشيد: ظهور الكورد في التاريخ، ج ١، ص ٣٩٨- ٤٠٢. فاضل عبد الواحد، وعامر سليمان: عادات وتقاليد الشعوب القديمة، ص ١٠).

ب – العصر الحجري الوسيط: يسمّى(الميزوليثي)Mesolithic، وهو يبدأ من حدود الألف العاشر قبل الميلاد، وفيه بدأ الإنسان العيش في المنطقة المتموجة، وشرع في تدجين الحيوانات، واهتدى في أواخر هذا العصر إلى نوع من الزراعة البسيطة، وقد عُثر على آثار هذا العصر في أماكن متعددة من كردستان، منها الموقع المعروف بـ (زاوي جَمى شانَدَر) قرب كهف شانَدَر على الزاب الأعلى، وتمّ الكشف في هذا الموقع عن أقدم بقايا البيوت التي شيّدها الإنسان، وتتألف بقايا المساكن من جدران من الطين غير منتظمة، شُيّدت على أسس من حجارة الحصى

الكبيرة، ووُجدت فيه معالم أكواخ مستديرة. (جمال رشيد: ظهور الكورد في التاريخ، ج ١، ص ٤٠٨، ٤١٠. فاضل عبد الواحد، وعامر سليمان: عادات وتقاليد الشعوب القديمة، ص ١١).

ج – العصر الحجري الحديث: يسمّى (النيوليثي) Neolithic، وهو يبدأ في حدود الألف التاسع قبل الميلاد، وفيه احترف الإنسان الزراعة، وطوّر تدجين الحيوانات، وتحوّل من طور (جمع القوت) إلى طور (إنتاج القوت)، وأدّى ذلك إلى الاستقرار، وظهور المجتمع القروي، وكان ذلك التحول ثورة اقتصادية، أرست القواعد الراسخة للحضارة، وقد عُثر على آثار هذا العصر في جنوبي كردستان في موقع جَرْمو القريب من كركوك، وفي الطبقات السفلى من موقع شَمْشارة، وفي موقع حسونة القريب من الموصل. وعلى العموم فإن مرتفعات زاغروس، وكردستان عامة، كانت أقدم مهد لوجود الأصول البرية للحيوانات والنباتات التي دجّنها الإنسان في آسيا، وأقدم نقطة لاستقرار البشر في مساكن مستقرة. (جمال رشيد: ظهور الكورد في التاريخ، ج ١، ص ٤١٥، ٤١٦. فاضل عبد الواحد، وعامر سليمان: عادات وتقاليد الشعوب القديمة، ص ١١- ١٢).

د - العصر الحجري المعدني: شغل هذا العصر الفترة بين (٥٦٠٠ ق.م) وحتى استخدام الكتابة في أواسط الألف الرابع قبل الميلاد تقريباً، واستخدم الإنسان فيه المعادن، إلى جانب الحجارة، لصنع الآلات المنزلية والزراعية. وتظهر آثار المرحلة الأولى من هذا العصر في عدد من المواقع بجنوبي كردستان، وهي تدل على تقدم الإنتاج الزراعي وزيادته عن حاجة المزارع، وظهور أولى بوادر التخصص في العمل؛ إذ اهتم بعض الناس بالزراعة، وعمل آخرون في صناعة الآلات والأدوات المنزلية والزراعية، ونشأت أولى المعاملات التجارية عن طريق المقايضة. (فاضل عبد الواحد، وعامر سليمان: عادات وتقاليد الشعوب القديمة، ص ١٢ – ١٣).

ثانياً ـ حضارة موقع تاوره-زاغروس: أصبحت منطقة تاوره-زاغروس المركز الأساسي لتدجين الماعز والأغنام؛ إذ ظهر الرعي في الألف الثامن قبل الميلاد، وانحصرت عملية تدجين الماعز في جنوب جبال زغروس، بينما كان تدجين الأغنام يجري في شمالها، وفي جنوب الأناضول وربما أيضاً في شرقه كان الناس، على تخوم الألفين السابع والسادس قبل الميلاد، قد دجّنوا التيوس الجبلية، ثم انتقلوا إلى تربية الأبقار. (بونغارد – ليفين: الجديد حول الشرق القديم، ص ٦٢).

ثالثاً ـ حضارة موقع تپه جيان Tepe Giyan: ظهرت حضارة تبه جيان في منطقة زاغروس، ولم تسيطر هذه الحضارة على البوابات الفارسية والطرق العامة في بلاد ما بين الرافدين حتى كَرْمَنْشاه وهَمَدان فقط، وإنما تحكّمت أيضاً في المنطقة الواقعة من شمال بلاد الرافدين حتى خوزستان. (جيمس ميلارت: أقدم الحضارات في الشرق الأدنى، ص ٩٣).

رابعاً ـ حضارة موقع جَرمو Jarmo: " تقع جَرْمو(جارمو) قرب كركوك، على طرف واد عميق في سهل چَمْچَمال بجنوبي كردستان، وهي مثال جيد للمستوطنات الفردية المبكّرة، وقد كُشف فيها عن اثنتي عشرة طبقة أثرية، وفيها بيوت بسيطة مشيّدة بكتل من الطين، وبأسس من الحجارة غير المهندمة، ولكل بيت عدة غرف مستطيلة، والأرجح أنه كان في كل بقعة من عشرين إلى خمسة وعشرين بيتاً، مما يجعل تقدير سكان القرية حوالي ١٥٠ شخصاً، وتتميز الطبقات الخمس العلوية بوجود أنواع متطورة من الفخار، وفيها أوانٍ من الحجارة، وسلال مبطّنة بالقار والجلد، والبيوت مصنوعة من الغُضار، واعتمد

اقتصاد جرمو على القمح والشعير والعدس والجُلْبان الأخضر، وكانوا يأكلون الفستق والبلوط، وقاموا بتدجين الماعز والكلب. (جين بوترو وآخرون: الشرق الأدنى الحضارات المبكرة، ص ٣٤. جيمس ميلارت: أقدم الحضارات في الشرق الأدنى، ص ٦١ – ٦٢).

وذكر جيمس ميلارت أن الصناعة الحجرية في جَرْمو كانت متطورة، فبالإضافة إلى الفؤوس ذات النهايات الحادة، والجواريش، والمطاحن، والهواوين، والمدقّات، والكرات الحجرية، ومحاور الأبواب، وُجدت صفائح حجرية لطحن المُغْرة الحمراء، وملاعق، وأقراص مثقوبة، وعدد من الخواتم والأساور المصنوعة من الخام والمرمر، وكثير منها يحمل تزيينات مثلّمة أو منقوشة. (جيمس ميلارت: أقدم الحضارات في الشرق الأدنى، ص ٦٢).

خامساً - حضارة حَلَف Halaf:

نُسبت هذه الحضارة إلى تل حَلَف الذي يقع في أعالي نهر الخابور، واسمه القديم (گوزانا) Guzana، وهو على مسافة (١٤٠) ميلاً شمال غربي نينوى (قرب الحدود السورية التركية). وذكر جيمس ميلارت أن هذه الحضارة انتشرت على شكل قوس من نهر الفرات إلى الزاب الأكبر (الأعلى)، ومن المحتمل أن تكون جبال طوروس حدودها الشمالية، مع جيوب منتشرة في الهضبة الأناضولية إلى الشمال من هذه الجبال. وتقع الغالبية العظمى من المناطق المشار إليها- إن لم يكن جميعها- ضمن مواطن الكرد حالياً، وضمن الجغرافيا التي سكنها أسلاف الكرد كما سنرى لاحقاً.

وذكر جيمس ميلارت أن سكان حضارة حَلَف كانوا يعملون في الزراعة؛ بدليل وجود المناجل ذات النِّصال المصنوعة من الصَّوّان بالمئات في هذا الموقع، وأنهم زرعوا الشعير والقمح، كما أنتجوا الخيوط الكَتّانية، واستخرجوا زيت بذر الكَتّان، وقاموا بتدجين المواشي كالماعز والغنم. وقد اندثرت حضارة حلف في الفترة بين (٤٤٠٠ - ٤٣٠٠ ق. م). (عبد الحميد زايد: الشرق الخالد، ص ٢٧. جيمس ميلارت: أقدم الحضارات في الشرق الأدنى، ص ١٥٧، ١٦١، ١٦٣).

وإضافة إلى ما سبق فقد جاء بشأن قصة الطوفان في الملاحم السومرية أن سفينة (زيو سودرا) Ziusudra في الرواية السومرية (نوح السومري، ويسمّى أوتنابيشتم) Utnapishtim في الرواية السامية) استقرت على جبل (نيسير) Nisir، وهو جبل پيرەمەگرون Pire megrun في جنوبي كردستان، وهناك اختبر انحسار المياه بأن أرسل حمامة فعادت، ثم أرسل سنونو فعاد أيضاً، ثم أطلق غراباً، فرأى الغراب أن المياه قد انحسرت فحطّ وأكل ولم يعد. (جفري بارندر: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ص . فاضل عبد الواحد علي: من سومر إلى التوراة، ص ٢١٠ – ٢١١).

وسبق أن ذكرنا في الحلقة الأولى من هذه السلسلة ما جاء في (العهد القديم) وفي (القرآن)، بشأن الحياة البشرية بعد الطوفان، فقد جاء في (العهد القديم) أن سفينة النبي نوح رست على إحدى قمم جبل أرارات (آگرى)، وجاء في (القرآن) أنها رست على قمة جبل جُودي، وبالمقارنة بين موقع كل من جبل نيسير وجبل أرارات وجبل جودي من جهة، ومنطقة حضارة حلف من جهة أخرى، يتضح أن جبل نيسير يقع على الجزء الشرقي من منطقة حضارة حلف، ويقع جبل أرارات على حافتها الشمالية، في حين يقع جبل جُودي في صميم تلك المنطقة.

إن الأدلة السابقة- وقد حاولنا عرضها بإيجاز- تؤكد حقيقتين اثنتين:

١-إن بلاد الكرد، ومنذ العصر الحجري القديم، لم تكن أرضاً

خالية قطّ، وإنما كانت مسكونة بجماعات من البشر، أما ما هي الهوّية السلالية لتلك الجماعات؟ ومنذ متى استقرّت هناك؟ وهل وُجدت أصلاً في تلك المنطقة، أم قدمت إليها من مناطق أخرى؟ فلم نجد في المصادر التي اطّلعنا عليها إجابات عن هذه الأسئلة، لأن العصور التي ظهرت فيها تلك الجماعات هي سابقة على عصر هجرة السلالات الآرية والسامية وانتشارها، كما أنها سابقة على عصر ظهور الكتابة؛ وقد أطلق عليهم بعض الباحثين اسم (الجنس القوقازي) تجاوزاً، والصواب أن نطلق عليهم اسم سكان زاغروس القدماء. (أحمد فخري: دراسات في تاريخ الشرق القديم، ص ١٩٥).

١-إن ظهور بوادر الحضارة في موطن أسلاف الكرد، منذ العصر الحجري القديم، دليل على أن الشروط المُناخية والبيئية بشكل عام في تلك المنطقة كانت ملائمة لذلك، وأن تلك الشروط استمرّت قائمة في العهود التالية، وإلا لما استمر تطور الحياة البشرية بعد العصر الحجري الأول، وكان من الطبيعي- والحال هذه- أن تصبح تلك المنطقة خزّاناً يفيض بمكوّناته البشرية والحضارية على المناطق المجاورة، شرقاً وغرباً، وشمالاً وجنوباً، وكان السومريون من أوائل روّاد تلك المكوّنات.

أسلاف الكرد الزاغروسيون القدماء:

١- السومريون Sumerian: ميزوپوتاميا Mesopotamia مصطلح جغرافي، أطلقه اليونان على المنطقة الواقعة بين نهري (دجلة والفرات)، وجاء في (العهد القديم) بصيغة (أرام نهرايم)، وتُرجم بالعربية إلى (أرام النهرين)، وكان يعني المنطقة الواقعة بين نهر الفرات ونهر البَليخ أو الخابور، وحينما تُرجم (العهد القديم) إلى الإغريقية تُرجم هذا المصطلح بصيغة (ميزوپوتاميا)، وكان يدل على المنطقة الواقعة بين دجلة والفرات شمالي مدينة بغداد، ثم اتسع مدلوله، وصار يدل على ما بين دجلة والفرات من الشمال إلى الجنوب، وكانت ميزوپوتاميا تسمّى بالفارسية (ميان روزان)؛ أي ما بين النهرين. أما في المصادر العربية الإسلامية فأُطلق على قسمها الشمالي (من بغداد فشمالاً) اسم (الجزيرة). (العهد القديم، سفر التكوين، الأصحاح الرابع والعشرون، الآية ١٠. عبد الحكيم الذنون: الذاكرة الأولى، ص ٢١٢. سامي سعيد الأحمد: السومريون وتراثهم الحضاري، ص ٥. جين بوترو وآخرون: الشرق الأدنى الحضارات المبكرة، ص ٢٠).

ويفيد الدارسون أن منطقة جنوبي ميزوپوتاميا السهلية لم تكن صالحة للحياة البشرية؛ في الفترة الممتدة بين العصر الحجري الأول وعصر حضارة حَلَف، لكن مع مرور القرون، وخلال الألف الخامس قبل الميلاد، تحسّنت فيها الشروط المناخية والبيئية، وتحوّلت ميزوپوتاميا إلى مركز جذب استيطاني، ونشبت فيها سلسلة من أطول الصراعات بين (الجبل) و(الصحراء) للسيطرة على (السهل)؛ أقصد الصراع بين أقوام جبال زاغروس وأقوام شبه الجزيرة العربية، ولك أن تسمّيها (الصراع بين السلالات الآرية والسلالات السامية). وإذا وضعنا المجاملات جانباً، وسمّينا الأشياء بأسمائها، فلنا أن نقول: ما انتهت بعدُ تلك الصراعات، وما زالت بعض تجلّياتها قائمة في العراق حالياً)؛ بين الآريين (الكرد والفرس) من جهة والساميين (العرب) من جهة أخرى.

ويسمّى أول عصر تاريخي بدأ في جنوبي ميزوپوتاميا باسم (عصر العُبَيد)، ويقع هذا العصر في الفترة (٤٥٠٠ – ٤٠٠٠ ق.م)، وكما سُمّيت حضارة حَلَف بهذا الاسم نسبة إلى مكان هو (تل حَلَف)، فكذلك سُمّي قوم عصر العُبيد بهذا الاسم نسبة إلى مكان اسمه

(العُبَيْد) في جنوبي العراق حالياً، وبما أن الكتابة لم تكن معروفة آنذاك لم يستطع المختصون تحديد هُويّة تلك الجماعة البشرية بشكل دقيق، وكل ما أفادوه في هذا المجال هو أن الجماجم التي عُثر عليها في (العُبيد) كلها من جنس البحر المتوسط (الرؤوس الطويلة). (فاضل عبد الواحد علي: من سومر إلى التوراة، ص ٢٣. سامي سعيد الأحمد: السومريون وتراثهم الحضاري، ص ٤٢. عامر سليمان، وأحمد مالك الفِتْيان: محاضرات في التاريخ القديم، ص ٧١).

وبعد (عصر العُبيد) مباشرة بدأ العصر السومري في جنوبي ميزوبوتاميا، وكان للسومريين الفضل في اختراع الكتابة، واستخدامها للتدوين، في حدود (٣٠٠٠ ق.م)، ولذلك تمكّن الباحثون من معرفة الكثير عن الحضارة السومرية. وكُتب اسم بلاد سومر بالعلامات المسمارية (كي ان جي) Ki -en –gi، أي (البلاد السيدة)، وكُتب المصطلح باللغة الأكّادية على هيئة (مات شوميرم) و(شومرد)؛ أي (بلاد السومريين)، وسمّتها التوراة (أرض شِنْعار). (العهد القديم، سفر التكوين، الأصحاح العاشر، الآية ١٠. فاضل عبد الواحد علي: من سومر إلى التوراة، ص ٩٧. عامر سليمان، وأحمد مالك الفِتْيان: محاضرات في التاريخ القديم، ص ٢٥، هامش ١. عبد الحكيم الذنون: الذاكرة الأولى، ص ٢٤).

وقد تنوّعت الآراء في تحديد أصل الشعب السومري، وفي تحديد هويّة اللغة السومرية، يقول الدكتور فاضل عبد الواحد:

« لقد أصبح أصل السومريين مسألة عويصة حتى إن المعنيّين بحضارة العراق القديم صاروا يسمّونها بـ (المشكلة السومرية)، ومنذ الثلاثينيات والنقاش محتدم بين المستشرقين، من مختصين بالكتابات السومرية وآثاريين، حول هذه المشكلة، دون التوصل إلى نتيجة حاسمة تحظى بقبول الغالبية». (فاضل عبد الواحد علي: من سومر إلى التوراة، ص ٢١ - ٢٢).

والمقصود بالأصل هنا هو (العرق/السلالة)، والحقيقة أن جميع الباحثين الراسخين في السومريات قد أكدوا أن السومريين ليسوا من السلالة السامية، ومنهم من نسبهم إلى السلالة الآرية، وأكّد معظم الباحثين أن الموطن الأصلي الذي قدم منه السومريون إلى جنوبي ميزوبوتاميا، هو منطقة الجبال الشرقية أو الشرقية الشمالية، أي منطقة جبال زاغروس، العمود الفقري لبلاد الكرد. وقد وقع السومريون تحت الاحتلال الأكّادي، بقيادة سرجون الأول Sargon ، منذ عام (٢٣٥٠ ق.م)، واستمر الحكم الأكّادي في سومر حتى عام (٢١٥٠ ق.م). (سبتينو موسكاتي: الحضارات السامية القديمة ص ٦٧. إبراهيم الفني: التوراة، ص ٣١٩. محمد بيومي مهران: تاريخ العراق القديم، ص ٩٠ – ٩٢. سامي سعيد الأحمد: السومريون وتراثهم الحضاري، ص ٤٢. سبتينو موسكاتي: الحضارات السامية القديمة، ص ٦٧).

أما بشأن اللغة السومرية فقد جاء ما يلي:

« هي لغة غريبة، وتكاد تكون منفردة بنفسها، ولا يمكن تصنيفها إلى إحدى العائلات اللغوية المعروفة في العالم، فهي لغة تتصف بظاهرة الإلصاق؛ أي أنها تجمع أو تركّب الجمل الفعلية بطريقة إلصاق الضمائر والأدوات النحوية الأخرى إلى جذر الفعل، بحيث تصبح الجملة الفعلية وكأنها كلمة مركّبة واحدة، وكذلك بالنسبة للأسماء والجمل الاسمية». (عامر سليمان، وأحمد مالك الفِتْيان: محاضرات في التاريخ القديم، ص ٧٣ – ٧٤).

وقيل بشأن اللغة السومرية أيضاً:

« وقد دفعت هذه الخصائص

اللغوية بعض الباحثين إلى محاولة إيجاد علاقة بينها وبين بعض اللغات العالمية المعروفة، كاللغة الصينية، والتِّبتية، والدرافيدية، والهنغارية، وبعض لغات إفريقيا، ولغات الهنود الحمر في أمريكا، ولغات الباسفيك، ولغة الباسك، والتركية، والمغولية، وغيرها، ظناً منهم أن ذلك يشير إلى أصل الأقوام السومرية. غير أنه يمكن القول بأن السومرية لا تمتّ إلى أيّ من هذه اللغات بصلة قربى، ولعلها تنتمي إلى عائلة لغوية انقرضت فروعها قبل ابتداع الكتابة». (عامر سليمان، وأحمد مالك الفِتْيان: محاضرات في التاريخ القديم، ص ٧٤).

والغريب أن الباحثين- أوربيين وشرق أوسطيين- يبدون حائرين في أصل السومريين ولغتهم، ولم يكلّفوا أنفسهم بالبحث في العلاقة بين السومريين وأسلاف الكرد، ولا في مناقشة فرضية أن يكون السومريون أنفسهم من أسلاف الكرد، مع العلم أن ثمة عدداً من الأدلة التي تقوّي تلك الفرضية، وهي ما يلي:

١ – قدوم السومريين من المناطق المتاخمة لبلاد الرافدين من الجبال الشمالية والشمالية الشرقية، وبناء معابدهم على أماكن مرتفعة شبيهة بالجبل (زَقُورة) Zaqurato أو Ziqruatu أو Ziggurat، واهتمامهم برسم الأشجار الجبلية العالية، ورسم الحيوانات الجبلية كالوعل والماعز على الأختام الأسطوانية. وهل ثمة جبال في شمال وشمال شرقي بلاد الرافدين غير التي كان يستقر فيها أسلاف الكرد منذ العصر الحجري، ويسكنها الكرد الآن؟ (فاضل عبد الواحد علي: من سومر إلى التوراة، ص ٢٢. سامي سعيد الأحمد: السومريون وتراثهم الحضاري، ص ٤٢، ٨٢).

٢ – إن انحدار السومريين من جبال كردستان الحالية نحو جنوبي بلاد الرافدين، في حدود فترة (٤٠٠٠ ق.م)، وإنشاء حضارة زراعية متطورة هناك، وصلت إلى حد اختراع الكتابة، يعني أنهم كانوا يمتلكون قدراً لا بأس به من أبجديات الحضارة، وإلى الآن لم يذكر علماء الآثار أية جماعات بشرية مجاورة لبلاد الرافدين، وظهرت على أيديها بوادر الحضارة؛ غير أسلاف الكرد الذين عاشوا في جبال زاغروس.

٣ - وجود شبه شديد بين بنية اللغتين السومرية والكردية، فقد مر أن اللغة السومرية إلصاقية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى اللغة الكردية، والغريب أن الباحثين حاروا في أصل اللغة السومرية، وقارنوها بكثير من اللغات، بدءاً من الصينية شرقاً، وانتهاء بلغة الهنود الحمر في أمريكا غرباً، ولم يرغبوا في مقارنتها باللغة الكردية المتاخمة جغرافياً لبلاد سومر. ولعل السبب الأساسي في ذلك هو جهلهم باللغة الكردية.

٤ – وجود شبه كبير- صوتاً ومعنًى، ومع فروق قليلة أحياناً- بين كثير من الكلمات السومرية والكلمات الكردية المعاصرة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- Baru العرّاف أو البصّار. ويماثلها في الكردية لقب (پير) Pear، وهو من مراتب الكهنوت الأيزدي.

- Ramku كاهن يتولّى شؤون الاغتسال والتطهير. وبالكردية رَمُو Remo، رَمِكو Remiko، وهو اسم كردي عريق، وليس مستبعَداً أن يكون على صلة بالمراتب الكهنوتية القديمة، أكثر من أن يكون تكريداً لاسم (رَمَضان) العربي.

- Pashishu كاهن مهمته القيام بالدهان المقدس. وبالكردية ishu Pash؛ أي: الذي يتولّى خواتم الأمور)، ويبدو أن ثمة طقوساً أخرى كانت تسبق هذا الطُقس.

- Ekall هيكل: القصر باللغة السومرية القديمة، ووردت بصيغة:

هي- كال Hai - kal، واستعارها الكنعانيون واستعملوها بصيغة Hekallu، ودخلت اللغة العربية بصيغة (هَيْكَل)، وهي تطلق عادة على المعابد الضخمة، وعلى الضخم من كل شيء، وأصلها السومري هو é- gal بمعنى (البيت الكبير). وعبارة é- gal تعني بالكردية (ما يخص الشعب كله).

- Abzu آب- زُو: مياه العمق في الميثولوجيا السومرية. وهي بالكردية Ab zai، Av zai أي : الماء النابع من الأرض.

- Gipar جي- پار: جزء من المعبد خاص للحاكم الكاهن. وهي بالكردية Gi par أي جزء خاص من مكان عام.

- She شه: شَعير. وهي بالكردية: جِه Geh وجِهَه Gihe أي: شَعير.

- Lu لو: تعني بالسومرية (رجل، إنسان). وتعني بالكردية (ابن)، والكرد يخاطبون المذكر بالسابقة Lo، ولا سيما في الأغاني الفولكلورية، مقابل السابقة Lai في خطاب المرأة، فيقولون: وَيْ لُولُو! وَيْ لَى لَى! Wey lo lo! Wey lai lai!

- Lu - gal لو- گال: تعني بالسومرية حاكم/ الرجل الكبير/ كبير العائلة/ السيد الأعظم/ السيد واستعملت على نطاق واسع للإشارة إلى الإله الرئيس للدولة أو المجتمع. وLu gal تعني بالكردية (رجل الشعب، ابن الشعب).

- nenda نَنْ - دا تعني بالسومرية (الطعام). و Nan بالكردية تعني (خبز، طعام). وتعني nanda مقدّم الطعام، الكريم.

- Agu آغو: تعني مدير مشغل صنع السلال الذي تصنع فيه أيضاً مواد أخرى، أي: شخص له السيادة في المشغل. وهي بالكردية Aga آغا: أي السيد.

- أي- نمر- كار: اسم بطل سومري كان يحكم في دولة - مدينة (أوروك) السومرية. وتعني هذه العبارة بالكردية Ai nemir kar: الذي يبقى عمله خالداً (الخالد بإنجازاته).

- أي- كي – نو - دو: تعني بالسومرية (الأعمى/ الشخص الذي لا عيون له). وكان أرقاء أصحاب الأراضي في بلاد سومر يطلق عليهم بصفة مميزة اسم (ايكَى ـ نودو) أي (الذين لا يرفعون أبصارهم أمام أسيادهم). وتشبهها بالكردية عبارة Ai gi nedi ، أي الذي لا يبصر (الأعمى).

- احتفال أكيتو Akitu/ Akiti: وهو احتفال كان يقام في سومر منذ الألف الثالث والنصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد، بمناسبة عيد رأس السنة، وكان يبدأ من أول شهر نيسان، ويستمر أحد عشر يوماً، وكان يتم فيه الزواج المقدس داخل المعبد. والكردية – لفظاً ومعنى- واضحة بدقة في اسم هذا الاحتفال؛ إنها بادية في دلالة (الواحد) Yek، نسبة إلى الأول من نيسان، وفي دلالة (التوحّد) Yekiti نسبة إلى الزواج المقدس في هذا الاسم السومري، وفي الأغاني الفولكلورية الكردية يدعو العاشق محبوبته إلى الزواج بعبارة: لِنتوحّدْ: bi am yekbin hevra. (انظر صمويل كريمر: من ألواح سومر، ص ٦٣، ٤٠٦، ٤٠٩. جين بوترو وآخرون: الشرق الأدنى الحضارات المبكرة، ص ٨٥. فاضل عبد الواحد علي: من سومر إلى التوراة، ص، ٨٠، ١٤٨. عبد الحميد زايد: الشرق الخالد، ص ٣٨٨. جماعة من علماء الآثار السوفييت: العراق القديم، ص ٣٢، ١٩٧، ٢٧٦). فاضل عبد الواحد، وعامر سليمان: عادات وتقاليد الشعوب القديمة، ص ١٧٩ – ١٨٠).

وما ذكرنا هو قليل من كثير في هذا المجال، وإذا كان ثمة شبه بهذا القدر بين السومرية والكردية بلهجتها الكرمانجية المعاصرة، فكم تكون نسبة الشبه إذاً بينها وبين الكردية بلهجتها البهلوية (الفيلية) المتاخمة جغرافياً لبلاد سومر

والمتداخلة معها؟ وكم تكون نسبة الشبه بينها وبين اللهجات التي كان يتكلم بها أسلاف الكرد من سكان جبال زاغروس القدماء؟

وقد قام الدكتور جمال رشيد- في كتابه (ظهور الكرد في التاريخ، الجزء الأول، ص ٢٠٥ – ٢٣٣)- بمساهمات مفصّلة وجادّة ومعمّقة في تحليل بنية اللغة السومرية، وهي دراسة مفيدة جداً، ويمكن الاستعانة بها لاكتشاف أوجه التماثل والتشابه بين اللغتين السومرية والكردية، ومن الضروري أن يأخذ الباحثون- وخاصة المتخصصون في الأركيولوجيا واللغة- الموضوع مأخذ الجد، لحلّ الإشكال القائم بشأن اللغة السومرية، وإنقاذ الباحثين الذين حاروا في أمرها من حيرتهم الطويلة.

٢ – اللولو: شعب جبلي يسمّى لوللوبي Lullubi، ولوللومي، وكان يقيم في القسم الشمالي من مرتفعات زاغروس، ويكوّن جزءاً من مجموعة الشعوب التي سُمّيت Zagro- Elamite، وامتد موطنهم حتى بحيرة أورميا، وربما إلى أبعد من ذلك شمالاً، كما أنهم كانوا يقطنون المناطق المحيطة بمدينة سليمانية، وتعود أقدم ذكر لهم في الكتابات المسمارية إلى أواخر القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد، ولما سيطر الأكّاديون (من أقوام الصحراء الساميين) على بلاد سومر، بقيادة الملك سرجون، وصاروا سادة بلاد الرافدين، أصبحت بلاد اللولوبيين عرضة لغزواتهم المتواصلة، بدءاً من عهد سرجون، ومروراً بعهد مانشتوسو Manishtusu (٢٢٨٧ – ٢٢٧٢ م.) ابن سرجون، وانتهاء بعهد نارام-سينNaram - Sin (٢٢٧٢ – ٢٢٣٥ ق.م) ابن مانشتوسو. (عامر سليمان، وأحمد مالك الفِتْيان: محاضرات في التاريخ القديم، ص ١٠٢.عبد الحكيم الذنون: الذاكرة الأولى، ص ٧٥. توفيق سليمان: دراسات في حضارات غرب آسية القديمة، ص ١٣٢).

وبعد سقوط الأكّاديين على أيدي الگوتيين تحسّنت أوضاع اللولوبيين، وارتفع شأنهم في عصر سلالة أور الثالثة (٢١١٢ – ٢٠٠٤ ق.م)، واتسعت دلالة اسمهم في العصر البابلي القديم (١٩٠٠ – ١٦٠٠ ق.م) لتشمل كل القبائل الجبلية هناك، وانتشروا خلال هذا العصر غرباً. وكانت لهم مملكة قوية في نهاية الألف الثاني قبل الميلاد، واصطدمت هذه بالآشوريين، وفي العصر الآشوري الوسيط (١٣٦٣ – ٩١٢ ق.م) خضعت معظم مناطقهم للنفوذ الآشوري، وفي القرن الثامن عشر قبل الميلاد طغت تسمية زامْوا التي كانت تدل على مناطقهم الغربية على تسمية لوللوبي. وفي أيام مملكة أورارتو (من القرن الثامن إلى القرن السابع ق.م) كانت تُعرف بلادهم باسم (زامْوا) Zamwa، والتي غالباً ما كانت إحدى قبائلهم، ومنذ القرن التاسع قبل الميلاد اختفى اسم اللولوبيين، وحل محله اسم زامْوا. (جرنوت فلهلم: الحوريون، ص ٣١، هامش ١. عبد الحميد زايد: الشرق الخالد، ص ٥٦١ – ٥٦٢. دياكونوف: ميديا، ص ١٠٧، ١٠٨).

٣ - الگوتيون Guti: ظهر اسم گوتي (غوتي/ جوتي) في الألف الثالث والثاني قبل الميلاد، وأُطلق على مجموعة ذات أصول مشتركة، ويبدو أن مناطق نفوذ الگوتيين كانت تتقلّص وتتّسع بحسب قوة وضعف نفوذ القوى المجاورة، فقد ذكر دياكونوف أنهم كانوا يقيمون في الشرق والشمال الغربي من شعب لوللو، ومن المحتمل أنهم شغلوا مناطق أذربيجان وكردستان، ثم أصبح هذا المصطلح يطلق على جميع الأقوام التي كانت تعيش في الشمال الشرقي من بابل، وفي الألف الأول قبل الميلاد أطلق هذا المصطلح على جميع الأورارتيين وأهالي منّنايا وميديا. (دياكونوف: ميديا، ص ١٠٩).

وذكر جرنوت فلهلم أن مواطن

الگوتيين كانت تقع في الجنوب والجنوب الغربي من مناطق اللولوبيين، أي في المنطقة التي يخترقها نهرا دياله والعُظَيم، ثم انتشروا جنوباً. وذكر الدكتور جمال رشيد أن الگوتيين عاشوا في المناطق المنحصرة بين نهر الزاب الأسفل ونهر دياله، وشكّلت كركوك وأطرافها مركز بلادهم، وأن اسم االگوتيين كان يُطلق في الوثائق التاريخية، خلال الألف الثالث والثاني قبل الميلاد، على السكان المقيمين في شرق وشمال شرقي بلاد اللولوبيين. ولما سيطر الأكّاديون على بلاد سومر بقيادة سرجون، صارت بلاد الگوتيين هدفاً للغزوات الأكّادية، وكان الأسرى الگوتيين يباعون في أسواق سومر على أنهم عبيد. (جرنوت فلهلم: الحوريون، ص ٣١، هامش ٢. جمال رشيد: ظهور الكرد في التاريخ، ج ١، ص ٥٤٧. محمد بيومي مهران: تاريخ العراق القديم، ص ١٣١).

غير أن الگوتيين- ووفق جدلية الصراع بين أقوام الجبال وأقوام الصحراء على السهول- ما كانوا يسكتون على تلك اعتداءات الأكّاديين، فقد وحّدوا شمل قبائلهم، وأقاموا تحالفاً مع اللولوبيين، وأشعلوا الانتفاضات ضد الغزو الأكّادي، ولمّا دبّ الضعف في الحكم الأكّادي استقل الگوتيين عن السلطات الأكّادية، ثم زحفوا على العاصمة (أكّاد)، وأسقطوا دولتهم عام (٢٢٣٠ ق.م) حسب أرجح الروايات، وكان مركز حكم الگوتيين يقع في أرّابخا (كركوك حالياً)، وتركّزت سيطرتهم في المدن الأكّادية، ولم يبسطوا سلطانهم على الجنوب، واكتفوا باستلام الجزية تاركين تسيير دفّة الأمور للحكام المحليين، ومن ثَم فقد بقيت المدن السومرية تتمتع بشيء من الحرية السياسية والتجارية؛ الأمر الذي أدّى إلى تطور كبير في مدائن الجنوب، كان على رأسها لَجَش ثم أوروك (الوركاء). (دياكونوف: ميديا، ص ١١٠. محمد بيومي مهران: تاريخ العراق القديم، ص ١٦٢ – ١٦٣).

وأول ملك گوتى ورد اسمه في الكتابات المسمارية هو إيرّيدوبيزير، وكان معاصراً للملك الأكّادي نارام سين، وأول ملك گوتى حكم بلاد أكّاد يدعى إيلولوميش، وكان آخر ملوكهم يدعى تيريجان، وقد ثار الأمير السومري أوتو – هيگال Utu-hegal حوالي عام (٢١٣٠ ق.م)، على سلطة الملك الگوتى الأخير هذا، وحاربه وأخذه أسيراً، وانسحب الگوتيون إلى مناطقهم الجبلية. (محمد بيومي مهران: تاريخ العراق القديم، ص ١٦٧- ١٦٨. جمال رشيد: ظهور الكرد في التاريخ، ج ١، ص ٥٥٠. دياكونوف: ميديا، ص ١١٧، ١١٨).

وقد دام الحكم الگوتى في جنوبي بلاد الرافدين حوالي (٩١) عاماً، حكم خلالها (١٩) ملكاً. وقد خفّت حدّة الگوتيين وخشونتهم رويداً رويداً، واقتبسوا حضارة بلاد سومر وأكّاد، وحملوا منذ النصف الثاني من حكمهم الأسماء السامية، وكتبوا باللغة الأكّادية والخط المسماري، وعبدوا- إلى جانب أربابهم- بعض المعبودات السامية كعَشتار وسِين. (دياكونوف: ميديا، ص ١١٠. محمد بيومي مهران: تاريخ العراق القديم، ص ١٦٢ – ١٦٣).

وكما هي العادة في كتابات تاريخ غربي آسيا- وهي كتابات في أغلبها مؤدْلَجة قومياً أو دينياً- وُصف الگوتيون بأقسى العبارات، فقيل إنهم برابرة متوحشون، وإنهم «ثعابين الجبال، اختطفوا الزوجة من بعلها، والأطفال من آبائهم، ونقلوا الملكية من سومر إلى الجبال». وأنهم دمروا الحقول والمزارع، وأتلفوا المحاصيل الزراعية، ونهبوا المعابد وقصور الملوك، وأعملوا سيوفهم فتكاً في رقاب المقاومين. (توفيق سليمان: دراسات في حضارات غرب آسية القديمة، ص ١٤٠. محمد بيومي مهران: تاريخ العراق القديم، ص

١٤١، ١٦٢).

وبالمقابل غضّ أصحاب هذه الكتابات النظر عمّا كان يرتكبه الأكّاديون من تدمير وتحريق وتقتيل ونهب وسلب وأسر وإذلال حينما كانوا يغزون بلاد گوتيوم، ويفرضون سيطرتهم عليها بقوة السيف، وعدّوا ذلك حقاً مشروعاً، وانطلقوا من قاعدة أن من حق أقوام الصحراء غزو سهول ميزوپوتاميا والسيطرة عليها، وإذا فعل أقوام الجبال ذلك فهم همج ومعتدون، كما أن أولئك الكتّاب تناسوا أن الگوتيين نشروا الأمن في جميع أنحاء البلاد، وأتاحوا الفرصة للمدن السومرية كي تنبعث وتزدهر بعد الاحتلال الأكّادي. (دياكونوف: ميديا، ص ١١٠. عبد الحكيم الذنون: الذاكرة الأولى، ص ٧٩).

٤ - سوبارتو Subartu: المقطع tumلاحقة سومرية تلحق الأسماء الجغرافية، ومنها سوبارتوم Subartum، Gutium، واستُعملت في الأكّادية باختزال حرف m ، لتصبح tu فقط، ومنها سوبارتو، وإيلامتو، وأورارتو. وإن سوبارتو تسمّى (شوبارو) أيضاً، وأصل كلمة (سوبارتو) سومري صيغته ki Su، أي (أرض سو).

وكانت دلالة (سوبارتو) الجغرافية- مثل كثير من المواقع القديمة- تتّسع وتضيق بحسب الأحوال السياسة إقليمياً، يقول جرنوت فلهلم:

«إن التسمية الجغرافية سوبارتو (في السومرية: سوبر) لم تكن تشير دائماً إلى مناطق محددة بدقة في شمالي بلاد بابل، بل كانت في الأصل تدل على جزء من منطقة شرقي دجلة الشمالية، ثم اتسعت دلالتها لتشمل بلاد آشور وشمالي بلاد الرافدين، وأضحت أخيراً في النصوص البابلية الحديثة وصفاً أدبياً لبلاد آشور». (جرنوت فلهلم: الحوريون، ص ٢٩).

وقال الدكتور محمد بيومي مهران:

«ومهما يكن الأمر، فإن الآشوريين لم يحلّوا في أرض فضاء، وإنما سكنوا بقاعاً سبقهم إليها قوم آخرون، عرفنا منهم (سوبارتو Subartu الذين كانوا يشغلون من قبلُ الإقليم الواقع بين دجلة وزاغروس، وهم ليسوا بساميين على أية حال، ومن ثم نستطيع أن نتخيّل صراعاً ينشب إثر تقدم موجات الساميين الزاحفة من الغرب أو الجنوب، أو منهما معاً، بينهم وبين المواطنين الأصليين من السوباريين، وقد انتهى هذا الصراع بغلبة العناصر الوافدة واستقرارها هناك، وإن ظل البابليون فيما بعد لا يفرقون كثيراً بين الآشوريين والسوباريين، ويعتبرونهم جنساً واحداً، وربما كان سبب ذلك الاندماج المباشر بين العنصرين على مر العصور، بل ويرجّح البعض أن السومريين نزلوا في هذه النواحي قبل الساميين الغربيين، وجعلوا منها مراكز لحضارتهم الشمالية». (محمد بيومي مهران: تاريخ العراق القديم، ص ٣٢٥).

وقال الدكتور عامر سليمان وأحمد مالك الفتيان:

«لم يكن اسم آشور معروفاً في القسم الشمالي من العراق قبل الألف الثالث قبل الميلاد، بل كان يُطلق على السكان القاطنين في المنطقة اسم (سوباريين)، بينما أُطلق على البلاد اسم (سوبارتو). وعند مجيء الآشوريين إلى المنطقة غلب اسم الآشوريين وبلاد آشور، وانصهر السوباريون مع الآشوريين، بينما نزح البعض منهم إلى المناطق الجبلية». (عامر سليمان، وأحمد مالك الفِتْيان: محاضرات في التاريخ القديم، ص ١٤٣).

وقال الدكتور سامي سعيد الأسعد:

«أسماء كثير من المدن السومرية لم تكن بأسماء سومرية، بل سوبارية (الفراتيون الأوائل)، أمثال مدن: أور، أريدو، أوروك، سِپار، لارْسا، لگش، وما إلى ذلك، وإذا ما تصفحنا الكثير من الكلمات

السومرية نرى أن منها ما قد يكون كلمات سوبارية». (سامي سعيد الأحمد: السومريون وتراثهم الحضاري، ص ٤٧).

وذكر الدكتور جمال رشيد أن مصطلح (سوبرتو) الجغرافي دخل التاريخ منذ الألف الثالث قبل الميلاد، على أنها بلاد تقع بين باراهشي ParahŠi في شمالي عيلام وجبال أمانوس المتاخمة للبحر الأبيض المتوسط غرباً، وفي عهد الملك الأكّادي نارام سين عُدّت مناطق الگوتيين واللولوبيين من ضمن سوبارتو، وحكمها زعماء يحملون لقب (إنسي سوبارتو)، مع الأخذ في الحسبان أن لقب (إنسي) سومري ويعني (حاكم).

وذكر الدكتور جمال رشيد أيضاً أن أغلب المناطق الشمالية لوادي الرافدين عُرفت في المصطلحات البابلية بـ (سوبارتو)، وأن سكانها غير الساميين وغير الهندو أوربيين- سواء أكانوا من الگوتيين واللولو وغيرهم- شملهم اصطلاح (سوباريين)، ومن ثَمّ فإن (سوبارتو) اسم جغرافي يعني (الشماليين) أو (سكان المناطق العليا)، وليس اسماً لقوم، وأطلق الفرس على تلك المنطقة اسم (كُوهستان)، ودخل المصادر العربية باسم (قُوهستان)، وعُرّب إلى (إقليم الجبال) و(بلاد الجبل).

(جمال رشيد: ظهور الكرد في التاريخ، ج ١، ص ٤٢٩ – ٤٣٧. سامي سعيد الأحمد: السومريون وتراثهم الحضاري، ص ٤. محمد بيومي مهران: تاريخ العراق القديم، ص ١٤٢، ٢٢٦).

ونخلص مما سبق إلى أن السوباريين هم من أقوام زاغروس القدماء، وأن المنطقة التي سكنوها- سواء حينما كانت أكثر اتساعاً أو أقل اتساعاً- هي المنطقة ذاتها التي كان أسلاف الكرد قد استقروا فيها منذ العصور الحجرية، وأن ثمة صلة وثيقة بين السوبارتيين والسومريين، وهذا دليل آخر على وجود علاقة إثنية وثقافية بين السومريين والزاغروسيين من أسلاف الكرد، وقد كوّن السوباريون مملكة قوية في الشمال، اشتملت ضمناً عل المناطق التي سمّيت بعدئذ (بلاد آشور)، ومن بين ملوكها إيلو- شوما، وكان معاصراً لمؤسس أسرة بابل الأولى سومو- آبوم Sumu- Abum (١٨٩٤ – ١٨٨١ ق.م). (عبد الحميد زايد: الشرق الخالد، ص ٨١. محمد بيومي مهران: تاريخ العراق القديم، ص ٢١٨).

هذا عن أسلاف الكرد الأقدمين جداً .

وماذا عن الأجيال التالية من أسلاف الكرد؟

هذا ما سنتابعه في الحلقة القادمة.

المراجع

١-الدكتور إبراهيم الفني: التوراة (تاريخاً- أثرياً- ديناً)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.

٢-أحمد فخري: دراسات في تاريخ الشرق القديم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٠.

٣-بونغارد – ليفين (إشراف): الجديد حول الشرق القديم، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٨.

٤-الدكتور توفيق سليمان: دراسات في حضارات غرب آسية القديمة من أقدم العصور إلى عام ١١٩٠ ق.م، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

٥-جرنوت فلهلم: الحوريون تاريخهم وحضارتهم، ترجمة فاروق إسماعيل، دار جدل، حلب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.

٦-جماعة من علماء الآثار السوفييت:العراق القديم (دراسة تحليلية لأحواله الاقتصادية والاجتماعية)، ترجمة سليم طه التكريتي، بغداد، ١٩٧٦.

٧-الدكتور جمال أحمد رشيد: ظهور الكورد في التاريخ، دار آراس للطباعة والنشر، أربيل، كوردستان العراق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.

٨-جيمس ميلارت: أقدم الحضارات في الشرق الأدنى، ترجمة محمد طلب، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

٩-جين بوترو، أوتو إدزارد، آدام

فالكنشتاين، جين فيركوتر: الشرق الأدنى الحضارات المبكرة، ترجمة عامر سليمان، جامعة الموصل، الموصل، ١٩٨٦.

١٠-دياكونوف: ميديا، ترجمة وهبية شوكت محمد، رام للطباعة والتوزيع، دمشق.

١١-الدكتور سامي سعيد الأحمد: السومريون وتراثهم الحضاري، منشورات الجمعية التاريخية العراقية، بغداد، ١٩٧٥.

١٢-سبتينو موسكاتي: الحضارات السامية القديمة، ترجمة الدكتور السيد يعقوب بكر، دار الرقي، بيروت، ١٩٨٦.

١٣-صمويل كريمر: من ألواح سومر، ترجمة الأستاذ طه باقر، مكتبة المثنى، بغداد، ومؤسسة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٠.

١٤-الدكتور عامر سليمان، أحمد مالك الفِتْيان: محاضرات في التاريخ القديم، موجز تاريخ مصر وسوريا وبلاد اليونان والرومان القديم، بغداد، ١٩٧٨.

١٥-عبد الحكيم الذنون: الذاكرة الأولى (دراسة في التاريخ السياسي والحضاري القديم لبلاد الرافدين)، دار المعرفة، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.

١٦-الدكتور عبد الحميد زايد: الشرق الخالد (مقدمة في تاريخ وحضارات الشرق الأدنى من أقدم العصور حتى عام ٣٢٣ ق.م)، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٧.

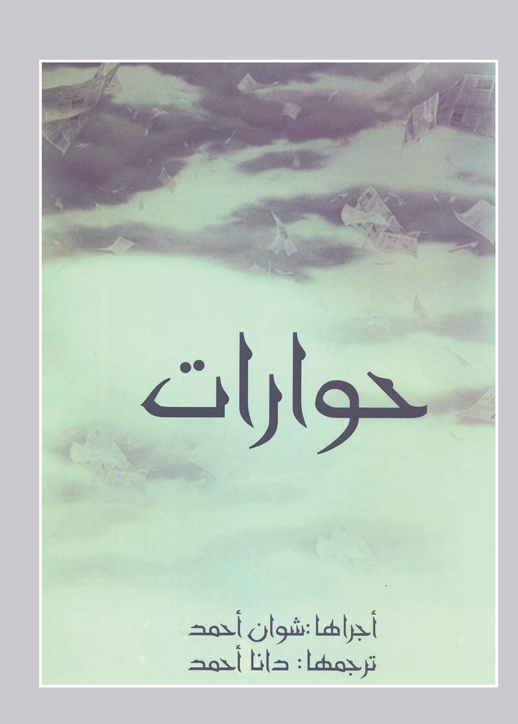
١٧-الدكتور فاضل عبد الواحد علي: من سومر إلى التوراة، سينا للنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٦.

١٨-الدكتور محمد بيومي مهران: تاريخ العراق القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠.

١٩-ول ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، الإدارة الثقافية، جامعة الدول العربية، ١٩٦٨.



رواية بيدرو بارامو
خوان رولفو
ترجمة: آزاد برزنجي وريبوار سيويلي
من مطبوعات (رەخنەی چاودێر) سليمانية ٢٠٠٩



حوارات مع مفكري الكرد
أجراها: شوان أحمد
ترجمة: دانا أحمد
من مطبوعات دار سردم للطباعة والنشر ٢٠٠٩



الارساليات البروتستانتية تأثيراتها الثقافية والاجتماعية على كوردستان العراق

د. فرست مرعي

بعد تشكيل الدولة العراقية الحديثة عام ١٩٢١ وتنصيب الشريف فيصل بن الحسين ملكاً على العراق في شهر آب عام ١٩٢١، بدأت بريطانيا الدولة المنتدبة على العراق بالضغط على العراق بشأن إقرار معاهدة تنظم العلاقات السياسية والثقافية والاقتصادية بين الجانبين من جهة وتحقيق مصالح بريطانيا والولايات المتحدة الأميركية وغيرها من الدول الأوربية التي تنصب

على الاهتمام بالإرساليات التنصيرية (التبشيرية) من بروتستانتية وكاثوليكية التي تعمل في البلاد الإسلامية، حتى ان عصبة الأمم التي أعدت لائحة الانتداب البريطاني البغيض على العراق نصت في المادة العاشرة منها ((على المنتدب أن يراقب أعمال المبشرين في العراق حسبما تقتضيه الحاجة لتوطيد وحسن إدارة الحكومة وفيما سوى ذلك لا تؤخذ وسيلة ما من الوسائل لمعارضة تلك الأمور والمداخلة فيها ولا تميز فرقة على أخرى بسبب مذهب أو جنسية)).

وقد إستغلت بريطانيا مشكلة ولاية الموصل للضغط على أعضاء المجلس التأسيسي العراقي بضرورة الموافقة على إقرار المعاهدة، لأنه في حالة عدم إقرارها فان بريطانيا تكون غير جادة في إلحاق الموصل بالعراق، أي بعبارة أخرى انه في حالة امتناع الجانب العراقي على التوقيع على المعاهدة فان العراق سوف يخسر ولاية الموصل.

وعلى أية حال فان المعاهدة تم التوقيع عليها بالأحرف الأولى في ١٩٢٢/١٠/١٠ وصادق عليه المجلس التأسيسي العراقي في ١٩٢٤/٦/١٠، ونصت المادة ١٢ منا على ما يلي: ((لا تتخذ وسيلة في العراق لمنع أعمال التبشير (التنصير) أو للتدخل فيها أو لتمييز مبشر على غيره بسبب اعتقاده الديني أو جنسيته على أن لا تخل بالنظام العام وحسن إدارة الحكومة))[١].

وجاء في تقرير لجنة المعاهدة في المجلس التأسيسي العراقي ما يلي: ((جاءت في هذه المادة كلمة تبشير، وهي لا تدل على المعنى المقصود منها، واللجنة تطلب أن يتحفظ المجلس بأن تكون أعمال البعثات الدينية منحصرة بين الطوائف (الاقليات غير الاسلامية) فقط، لان شمول أعمال هذه البعثات بين المسلمين يؤدي الى المحاذير الواردة في آخر هذه المادة بالنظر الى أحوالهم الاجتماعية والدينية))[٢].

الإرسالية المتحدة في العراق

في ١٩٢٣/١١/١٨إجتمعت في نيويورك اللجنة المشتركة والمؤلفة من ممثلين عن الكنيسة المشيخية في الولايات المتحدة الأمريكية والكنيسة المصلحة في الولايات المتحدة الأمريكية واتفقت على تأسيس الإرسالية المتحدة فيما بين النهرين United Mission in Mesopotamia التي عرفت فيما بعد بـ((الإرسالية المتحدة في العراق United Mission in Irag ثم تغير اسمها بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ الى ((الزمالة العراقية The Iraq Fellowship ووفقاً لقانون الجمعيات رقم (١) لسنة ١٩٦٠ أسس أعضاء الإرسالية في العراق ((الجمعية الخيرية الأمريكية في شمال العراق)). تعتبر هذه الارسالية من اول الارساليات التي تضم فرقاً بروتستانتية متعددة ولكنها تعمل كشخصية معنوية مستقلة.[٣]

منذ سنة ١٩٢٦ دعا المجلس المسيحي للشرق الادنى The Near East Chrristian Concil الارسالية المتحدة للانضمام اليه الا انها إعتذرت عن ذلك لعدم توفر المال والوقت اللازمين لها. ولكن في سنة ١٩٣٠ وافقت الارسالية على الانضمام للدعم الذي كان يقدمه هذا المجلس لاعضائه والفوائد التي كانوا يحصلون عليها.

إن هدف الارسالية هو التبشير بين سكان المنطقتين االشمالية (كردستان) والوسطى في العراق، وقد إتخذت اللجنة المشتركة للارسالية في أول جلسة لها قراراً يقضي بفتح محطة في كل من بغداد والموصل وعلى ان تفتح محطة ثالثة في الحلة في اول فرصة قابلة. هذا وبعد ان انسحبت الارسالية العربية التي اسسها القس الامريكي الشهير (صموئيل زويمر) من جنوب العراق تسلمت الارسالية المتحدة مهامها اعتباراً من ١٩٦٢/١/١ وهكذا اصبحت الارسالية المتحدة مسؤولة عن العمل الانجيلي (البروتستانتي) في العراق بأجمعه.

شهدت الارسالية المتحدة في العراق منذ تأسيسها في عام ١٩٢٤ والى أن أغلقتها السلطات العراقية في عام ١٩٦٩ أحداثاً جساماً سياسية واقتصادية وتغييرات إجتماعية وثقافية على الصعيدين العراقي والعالمي، أثرت تأثيراً بالغاً على خططها وفعالياتها سلباً أو إيجاباً حسب ماهية الحدث أو العصر[٤].

في شهر آذار عام ١٩٢٤ وصلت الوجبة الاولى من المنصرين (المبشرين) الى العراق وإنضموا الى الموجودين قبل تأسيس الإرسالية التبشيرية فبلغ عددهم (١١) منصراً (مبشراً)، وفي الشهر التالي عقدوا إجتماعهم الاول في بغداد تلاه مؤتمر عام عقد برئاسة القس الامريكي صموئيل زويمر في السينما الوطني حضره عدد غفير من الناس منهم من كان حضر مؤتمراً تبشيرياً في القدس التي كانت واقعة تحت الانتداب البريطاني، ومنهم من حضر من الهند وايران فضلاً عن الانجيليين والبروتستانت الموجودين في العراق.

لقد تقرر في هذا المؤتمر وضع دستور للعمل وفتح مدرسة للبنين وأخرى للبنات في بغداد وفتح مدرسة للبنات في الموصل، كما تقرر تشجيع الكنيسة الانجيلية الوطنية (العراقية) والعناية بالكنائس والمدارس الاثورية كنشاط ثانوي.

عين الدكتور كاتين سكرتيراً للارسالية في العراق وعهد اليه العمل الانجيلي في بغداد، كما عين الدكتور آدموند ماكدويل سكرتيراً لمحطة الموصل و مرشداً للمرسلين الجدد الذين يرسلون الى الموصل لتعلم اللغة العربية، كما عين الخوري كمبرلند Roger Craig Cumberland مسؤولاً عن محطة دهوك، وعين الكاهن ادوين رايت مسؤولاً عن محطة بعشيقة[٥]، في حين تم تعيين جليسنر مسؤولاً عن محطة كركوك.

أولاً : محطة بعشيقة:

بدأ العمل الإنجيلي بين اليزيديين في عام ١٩٢٣ عندما باشرت الإرسالية الدانمركية إلى الشرق (The Danish Mission to the Orient) أعمالها في بعشيقة بواسطة إمرأة سويدية، ولعدم وجود إمكانيات مادية لتغطية العمل فقد تم إستئجار امراة سويدية لكنها لم تقم هناك ولم تؤدي الواجب المناط بها ، لذلك إستأجرت الارسالية المتحدة شخصاًنسطورياً(آثورياً) يدعى نسطوريوس قاليتاNestoorius Kalata للقيام بالعمل الانجيلي بين اليزيديين وقدمت له المساعدات السخية للقيام بواجباته ،ويقيم أبناء نسطوريوس حاليا في الولايات المتحدة الامريكية([٦]).

وبسبب قيام الحرب العالمية الثانية والازمات التي مرت بها الارسالية الامريكية المتحدة إضطرت الى إيقاف صرف المساعدات له الى عام ١٩٤٢ الا ان الرجل بالرغم من ذلك واصل نشاطه معتمداًعلى دخله الشخصي ولكن بعد فترة قصيرة اخذت الارسالية المتحدة التي كانت تشرف على اعماله نيابة عن الإرسالية الدانمركية تدفع له مخصصات شهرية([٧]).

في عام ١٩٣٠ اسس نسطوريوس قاليتا مدرسة بسيطة في بعشيقة لتعليم القرويين وبعد ذلك وضعتها الارسالية تحت اشراف القس جليسنر مسؤول محطة كركوك والذي ظل مشرفا عليها حتى بعد وفاة نسطوريوس كليتا في عام ١٩٥٣ الى ان حل محله القس تايلور Rev.M.Taylor في عام ١٩٥٦ علما بان قرينته كانت معه([٨]).

لقد تمكن كاليتا من ادخال عدد من اليزيديين الى المسيحية الانجيلية منهم صادق شامي (شمي) الذي اصبح قساً وكاهناً لكنيسة اربيل الانجيلية ، والاخر هو الياس حمو الذي اصبح قساً وكاهناً لكنيسة كركوك الإنجيلية، فضلاً عن والده وشقيقه الاكبر الذي تحول اسمه إلى (باول).

إن محاضر إتحاد الكنيسة المشيخية للولايات المتحدة الأمريكية UPCUSA تورد الملاحظة التالية حول النشاط الإنجيلي بين اليزيديين: ((إن العامل الأكثر فعالية (في العراق) هو يزيدي مهتدي الذي استخدم غرفة المطالعة (في داره) لتكون أساساً للدراسات الإنجيلية وللمراجعة الشخصية. واليزيديون شعب يتركز دينهم في تسكين المعبود الذي يتلبسه والذي يحمله إلى مقامات أرفع وأسمى))([٩]).

لقد تزوج صادق شمو فتاة مسيحية من الطائفة النسطورية لذلك كان المسلمون الكرد ينظرون إليه كغريب، وهذا يفسر جزئياً حسب وجهة نظر أحد الباحثين الكلدان عدم اعتناق المسلمين الكرد للمسيحية في أربيل آنذاك([١٠]).

وقد زار المبشر الأمريكي (مارفن بالمكويست) من منظمة LOMS أربيل في تشرين الأول ١٩٩٣، واكتشف بأن القس صادق شمو قد غادر أربيل في صيف ذلك العام إلى الموصل وتقاعد عن العمل الإنجيلي ولم يترك أثراً من عمله في أربيل([١١]).

ثانياً : محطة كركوك

في عام ١٩٢٨ وصل العراق القس جليسنر (Glessner) مع زوجته، وبعد أن تعلم اللغة العربية وساهم في نشاطات مدرسة البنين في بغداد انتقل مع زوجته الى مدينة كركوك حيث أسسا محطة للإرسالية وخدما فيها طيلة بقائهما في العراق. من أعمالهما افتتاح مدرسة في ١٩٣٢-١٩٣٣ (اضطرا إلى غلقها بعد انقضاء السنة الدراسية بسبب الصعوبات المالية الناشئة عن الضائقة الاقتصادية التي عمت العالم عام ١٩٢٩)، وافتتاح مكتبة لبيع الكتاب المقدس والكتب الدينية والتي نالت قصب السبق في مبيعاتها بين مكتبات الإرسالية في العراق.

في عام ١٩٤١ غادر جليسنر

وقرينتـه العراق وبسـبب الحرب العالمية الثانية فإنه لم يسـتطيعا العـودة إلى العـراق إلا في عام ١٩٤٥، وبعد وصولهمـا توجها إلى كركوك لإعـادة فتـح المحطـة والعمـل بين أبنائـه من الكـرد والتركمان والعـرب، وبفضل الجهـود الكبيرة التي بذلاهـا غدت محطة كركوك لها أهميتها وصارت تنافس محطة الموصـل لا بل تبزها مـن ناحية توفر السكن المريح وحرية العمل. واصل جليسنر وقرينته العمل في الإرسالية التبشيرية حتى انفكاكهما منها سنة ١٩٥٧.

هـذا وقد تأسسـت في كركوك كنيسـة إنجيليـة وطنيـة حيث كانـت اللغة العاميـة التركية هي الدارجة بالنسـبة إلى المسـيحيين على إختـلاف طوائفهم من كلدان وأرمن وأرثوذكس وبروتسـتانت، ولذلك كان الكاروز (الواعظ) يلقي موعظتـه باللغة التركيـة، إلا أنه بسبب تشـكيل الحكومة العراقية أخـذت اللغة العربيـة تحل محل اللغـة التركية في كركـوك بصورة تدريجيـة، وفي سـنة ١٩٤٨ عـين لكنيسـة كركوك البروتسـتانتية واعـظ باللغة العربية وأخذ القس إليـاس حمو وهو يزيـدي الأصل من أهالي بعشـيقة كان قد إعتنق المسـيحية يرعى الكنيسـة. يقدر عدد أبناء الكنيسـة إلى سـنة ١٩٥٨ بعشـرين عائلة. وقـد أقيم هيثم أكرم أفرام الجزراوي راعياً للكنيسة خلفاً للقس إلياس حمو إلا أنه غير مرسوم .

وقـد خرج من أبناء الكنيسـة البروتستانتية (الإنجيلية): يوسف متى وهو خريج كلية العلوم قسم الجيولوجيا، وتمكن بواسطة دعم المنظمات التنصيريـة الغربية من أمريكية وأوربية من إنشـاء ثلاثة كنائـس إنجيليـة في محافظـات كردسـتان الثلاث بعيـد إنتفاضة ١٩٩١، حيـث إعتنـق بعـض الكرد المسـيحية لأسـباب متعددة، وتم تأسـيس أول كنيسة ناطقة باللغة الكردية في مدينة أربيل وتحديداً في منطقة عين كاوه.

قام عضو الارسـالية الأمريكية في العراق (ج. سي. جليسنر) بجولة تنصيريـة (تبشـيرية) في منطقة كردستان في شـهر آذار ١٩٣١. وبعد عودته من تلـك الرحلة القصيرة كتـب المبشـر جليسـنر في مجلة الارسـالية الأمريكيـة (الجزيـرة العربيـة المنسـية-Neglected Arabia) يقـول فيها: ((بالرغم مـن ان مدينة كركـوك هي المقر الرئيسـي ومركـز عملياتنـا في شـمال العـراق، الا اننـي وجدت بعـض الوقت للذهـاب الى مناطق كردسـتان غير المعروفة، ولتجديد نشاطنا والالتقاء بالناس، وكل ذلك من اجل بحثنا الدائم عن مجالات اكبر.

غير انني اعترف بان الاهم من كل ذلـك، هو ان نصنـع الفرصة لنعرف هولاء البشـر على المسـيح والمسيحية، والذين لم تتح الفرصة لتقبل سماع أي شيء عنهما

وهكذا رحلنـا انا و معي اثنان مـن المبشـرين متوجهين الى قرى ومدن كردسـتان. وفي البداية قام رئيـس الشـرطة بتحذيرنا قبل الرحيل من خطورة تلك المناطق. وحذرنا قائلاً: ستكونون مسئولين عن ارواحهم، فبعض المناطق التي تذهبون اليها تعتـبر اماكن تمرد، ونحـن كمسـئولي امـن نعتبرها مناطق حرب!

ومـع بدايـات رحلتنـا مرت علينا سـيارات مسـلحة وطائرات تحوم فوق رؤسـنا في السماء، وكلها تؤكد كلام رئيس الشرطة بأننا في منطقة الحرب.

وفي الواقـع فـان الموسـم لـم يكـن مثالياً برحلة في كردسـتان فالاحوال المناخية لم تكن ملائمة. كما اننا واجهنا مأزقاً خلال شـهر مارس هذا، تمثل في اغلاق مكتبتنا وغرفـة المطالعة التـي كان يجب افتتاحها قريباً.

وفي النهايـة لم يكن أمامنا غير خيـار الرحيل، وكان علينا الكفاح ومواجهة العواصف والثلج والمطر.

وكنا لوقت طويل ندفع بسيارتنا «الفورد» إلى أعلى التلال بينما كنا غارقين من بلل المطر.

وبعد هذا التعب المضني، كان بانتظارنا تعب آخر، فقد وجدنا ان البحث عن فندق للسياح أو الزوار هو شيء غير موجود طبعاً في هذا المكان، وان على المرء ان يمشط المدينة كلها بحثاً عن مكان ليرتاح فيه بعد كل هذا التعب. والمحظوظ هو الذي سيجد كرسي مقهى طويل ليستخدمه كسرير، والمحظوظ اكثر هو الذي سيجد فراشه لم يسقط مع كوم الثياب في السيارة . وبالنتيجة عليه ان ينسى امر وجود فندق او نزل على الاطلاق، وعلى صعيد اخر فقد وجدنا ان معظم رسالتنا كمبشرين لا تلقى هنا الا معارضة قليلة خاصة عند الاكرادالمتشوقين للحصول على الكتب والكراريس للقراءة، والاكثر من ذلك فوجئنا بأن طلبة المدارس الثانوية يأتون الينا في غرفنا ويسألون عن الكتاب المقدس، وكان هذا الشيء لايحدث اطلاقاً في المدن الكردية المتعصبة.

وكنا بالمقابل نرد على زيارات الطلاب بزيارة مدارسهم خلال فترات الاستراحة. وكنا ننشر كتبنا ونستعرض افكارنا.

وفي اليوم الاحد كنا نخطط، بالاضافة الى صلواتنا وعباداتنا القصيرة، لزيارة بعض الاكراد لكن هذه الخطة كانت تحبط في اكثر الاحيان بسبب حشود الجوعى والمشردين في الطرقات الذين كانوا يتجمهرون امام مقر سكننا ويربكون زياراتنا، حتى اننا كنا احياناً نجد صعوبة في تناول وجبات الطعام ولانجد وقتاً لها. وبالمقابل كانت هناك زيارات منتظمة لمسئولين في الحكومة والمدرسيين والطلاب والجنود وغيرهم داخل غرفنا، ونادراً ما خرج احد منهم الا ومعه جزء من الكتاب المقدس، وكان من بين هؤلاء شخص طلب كتباً تتعلق بالقانون المدني.

وبالطبع قمنا بإطلاعه على كتاب «القانون»، وعندما خرج من عندنا كان يحمل أجزاء هامة من اعظم كتاب عن القانون.

وعلى صعيد منطقة كردستان فقد كان اهم ما لفت نظرنا هو الطريق السريع الذي انشىء مؤخراً. فهذا الطريق يقود الى اعالي الجبال والانهار. وقد اصبحت القرى الواقعة بالقرب من الحدود الفارسية (طريق اربيل – الحاج عمران – طريق هاملتون الاستراتيجي) ، بفضل هذا الطريق، تمكننا الوصول اليها وبسهولة على ظهور الحمير.

ويظهر السكان الاكراد في معظمهم او قسمهم الاكبر بانهم لم يسمعوا قط عن المسيح ، وسواء كانوا يستطيعون القراءة ام لا فقد اشتروا كتبنا المسيحية وجلسوا بالساعات ينصتون لرسالتنا في المحبة .

وفي احد الأيام وبينما كنا جالسين في احد المقاهي نقرأ بصوت عالٍ و نشرح الكتاب المقدس، وجدنا أن الحاكي (الفونغراف) كان له دور هام في كل المكان. ففجأة تغير صوت الفونوغراف من أغنية كردية حربية إلى (دافعوا... دافعوا عن المسيح)!

ولقد فوجئنا بسماع كلمات هذه الأغنية خاصة في مكان يبدو أنه بعيد جداً عن الحضارة!

وقد رأى أصدقائنا الأكراد بأننا مستغربون بعض الشيء ومسرورون لهذه الأغنية!

لقد أظهرت بياناتنا وإحصائياتنا عن الرحلة بأننا قمنا ببيع ٤٤ نسخة كاملة من الإنجيل و٨٠ نسخة من العهد الجديد و٤ للعهد القديم، ٣٧٣ نسخة من الكتاب المقدس، و٥٧٠ كراسات دينية، وكتاب تعليمي، بينما كان التوزيع المجاني للكتب الأدبية قد تجاوز آلاف النسخ.

وفوق ذلك، فقد أظهرت هذه الإحصائيات مدى العمل الذي تم إنجازه في هذه الفترة القصيرة.

واستطيع أن أؤكد أن ما تم

إنجازه من هذه الرحلة سيشجع بالتأكيد على القيام برحلات أخرى وفتح مناطق جديدة وواسعة.)) ([١٣]).

ثالثاً : محطة دهوك

اسس محطة دهوك للارسالية المتحدة الخوري روجر كريغ كامبرلند سنة ١٩٢٤، وكان كامبرلند قد وصل الى الموصل عام ١٩٢٣ قادماً من امريكا ، وهو من مواليد امريكا حيث ولد عام ١٨٩٤ في مدينة لافين الواقعة شرق لوس انجلوس والتابعة لولاية كاليفورنيا، وفي عام ١٩١٩ تخرج من الكلية الغربية، وفي عام ١٩٢٢ أكمل دروسه الدينية في مدرسة ماك كورميك اللاهوتية في شيكاغو، ى ثم عين كاهناُ (قسا) في كنيسة هايلان بارك في شيكاغو٠

بعد وصول كامبرلند الى مدينة دهوك، فان الاخيرة كانت مدينة صغيرة (قضاء تابع للواء الموصل)، وكان مجتمع دهوك فسيفسائياً يضم المسلمين واليهود والمسيحيين، وكان المسيحيون ينقسمون الى طائفتين وهم الكلدان التابعين للكنيسة الكاثوليكية، والنساطرة (الاثوريين) الذين بقوا على معتقدهم القديم (عقيدة كنيسة المشرق) وكانوا قد نزحوا من ولاية هكاري إثرتعاونهم مع روسيا القيصرية ضد الدولة العثمانية أثناء الحرب العالمية الاولى حيث خسروا املاكهم واصبحوا لاجئين في معسكر بعقوبة، حينها قامت السلطات الانكليزية بمحاولة إسكانهم في بعض القرى الكردية الاميرية في أقضية دهوك وزاخو وعقرة والعمادية ورواندوز، لذلك حدثت مشاكل بينهم وبين الكرد سكان المنطقة٠

وبعد ان إستقر المقام بكامبرلند(كمبلان في الاسم الشعبي المتداول) في دهوك حتى قام باستخدام أجيرين آثوريين وهما كل من : يوخنا يوخانس البازي وحنا أوراها البازي، والاثنان من ابناء قبيلة البازي المشهود لها بالشجاعة والاقدام في منطقة هكاري في كردستان تركيا، وكانت من اولى مهام كامبرلند تعلم اللغة الكردية والقيام بزيارات عديدة للمراكز الدينية الاسلامية والمسيحية ، فضلاً عن زيارة القرى المهمة في منطقة دهوك حتى الوصول الى داخل أراضي كردستان تركيا حيث وصل في إحدى زياراته الى قرية آشيتا الكبيرة التي تعد مركز قبيلة تياري السفلى، كما أنه زار قرية بريفكان مقر الطريقة القادرية الصوفية في منطقة بهدينان حيث إستقبله فيه الشيخ عبيدالله البريفكاني بكل حفاوة وتقدير، ولكنه أثناء زيارته لقرية بامرني مقر الطريقة النقشبندية الصوفية لم يلق الترحيب المعتاد حيث إستقبله الشيخ بهاءالدين النقشبندي بالتجهم ورفض مصافحته في حين لم يكترث كامبرلند لذلك.

أعمال كامبرلند في دهوك

بعد أن درس كامبرلند مجتمع دهوك الفتي آنذاك علم بأنه لايستطيع التغلغل في هذا المجتمع ولا إختراقه، لذلك يمم وجهه شطر قرية (بابلو) الواقعة على بعد أكثر من خمسسة عشر كيلومتراً شمال شرق دهوك، وكانت الاخيرة يسكنها إثنان من المهربين قبل أن تستقر فيها (٤٠) عائلة آثورية مهاجرة من منطقة هكاري في عام ١٩١٤، وقد إشتراها المدعو محمد عبد الرحمن إيتوتي وإتفق مع سكانها الجدد من الاثوريين على إستغلالها لقاء حصص معينة، وقد حاول كامبرلند شراءها إبتداءً من عام ١٩٢٤، الى ان إستطاع الحصول عليهاعام ١٩٢٦ شراءً بمبلغ (٤٠٠) ليرة تركية٠وكانت نية كامبرلند من شرائه القرية تطبيق الاسلوب المسيحي الانجيلي في الحياة من خلال ما تعلمه في وطنه حيث شاهد منافع الزراعة العلمية في ولاية كاليفورنيا، وقد حاول تطبيق ذلك على هؤلاء الاثوريين وتعميم التجربة على الكرد المسلمين في حال نجاحها، وللبرهنة

على ذلك فانه عين السيد اسماعيل شوو البازي مختاراً على قرية بابلو ومنحه قطعة ارض ايضاً في مركز دهوك في محلة شيلى قرب قصره لقاء إعتناقه البروتستانتية بعد أن كان نسطوريا.

ولو لم يقتل كامبرلند على يد احد المسلمين لكانت لتجربة كامبرلند في بناء قرية مسيحية نموذجية وفتح مدرسة خاصةهناك شأن آخر.

وفي الوقت نفسه فان المسيحيين الكلدان سكنة دهوك كانوا يضمرون الكراهية تجاه كامبرلند، والدليل على ذلك عندما حاول كامبرلند شراء فدانين من الاراضي جنوب المدينة بقصد بناء قصر له دخل في منافسة شديدة مع كاهن كلداني هو الخوري (يوسف بهرو الدهوكي) راعي كنيسة الانتقال الكلدانية في دهوك بسبب وقوع هذه الاراضي ضمن مقبرة المسيحيين الكلدان الامر الذي جعله يكره كامبر لند كرهاً شديداً بسبب بناءه قصره على تلك الارض التي اعتبرت على اية حال ضمن اراضي الوقف الكلداني، وفضلاً عن ذلك فان البروتستانت لا يعيرون اية اهمية للطقوس والمراسيم التي تقوم بها الكنائس الاخرى من كاثوليكية وارذوكسية خلقدونية وغير خلقدونية، بل يعتبرونها مجرد هرطقات وإضافات من عمل الباباوات وغيرهم من رجال الدين المسيحي غير البروتستانت، بل المهم في نظرهم العلاقة المباشرة بين العبد والرب الذي هو (المسيح) في إعتقادهم.

ومن الاعمال المهمة التي قام بها كامبرلند هي جلبه الماء النقي الى مدينة دهوك من إحدى العيون الواقعة في شماله الشرقي (منطقة كيزه برا) حيث نصب خمسة حنفيات في خمسة مناطق رئيسية في دهوك كانت إحداها تغذي الجامع الكبير في دهوك، وكان للعمل الاخير مغزىً كبير وربما كان هذا العمل أكثر ما يتذكره اهالي دهوك القدماء.

علاقة كامبرلند مع الآثوريين

في بداية مجيء كامبرلند الى دهوك فانه وطد علاقته مع الاثوريين، حيث إستأجر منهم رجلين للقيام بخدمته ومرافقته في رحلاته، كما أنه إشترى قرية بابلو عام ١٩٢٦ لابناء قبيلة البازي وهم إحدى القبائل الرئيسية للاثوريين القادمين من كردستان تركيا. وكانت علاقته وطيدة مع القس دانيال، لذلك قام بعدة زيارات الى فرع عشيرة داخل اراضي تركيا مخترقاُ الحدود العراقية، ولكن بعض المراجع الاثورية تذهب عكس ذلك وترى ان ذلك مجرد أكذوبة على حد تعبير الدكتور (رياض السندي)، فقد أفرد الكاتب الاثوري الشهير (يوسف مالك) صفحات عديدة من كتابه للتهجم على المستر كامبرلند وأفرد فصلاً خاصاً تحت عنوان (المبشرون والسياسة) صب فيه جام غضبه على كامبرلند، ونظراً لاهميتها وخروجها من كاتب مسيحي لذا ننقل نصها: ((لم يكن كامبرلند الا احد المبشرين الامريكيين البروتستانت، وكان يقيم في دهوك التابعة للواء الموصل. على الرغم من تصريح (العراق تايمز) في الثاني من ايار ١٩٣٣ عن إتصالاته المستمرة بالاثوريين النساطرة في دهوك على مدى تسعة اعوام متوالية، فان ذلك لايعدو الا أكذوبة اخرى كانت الغاية منها تطنيب السيد كامبرلند البائس الذي كان قد خرج حتى ذلك الحين عن نطاق مهامه التبشيرية ليدخل في شؤون كان يجهلها جهلاً تاما. ان استغلال (العراق تايمز) المعروفة سابقاً ببغداد تايمز جهود كامبرلند الهزيلة لم تكن الا لخدمة مآربها الخاصة وذلك لنيل رأى الحكومة العراقية عليها. واعانت اثر إندماجها مع (بصرى تايمز) ان مواقفها الجديدة ستكون دائماً وأبداً دعم مواقف الحكومة العراقية وسياستها القائمة.

بينما تنظر الصحف العربية الاخرى بأنها لسان حال السفارة الانكليزية، فلم تجد أفضل وسيلة لكسب الشعبية الا على حساب الآثوريين، ولم تكن لتجد رجلاً آخر أحط وأنذل من شخص كامبرلند للقيام بذلك كما سيظهر من خلال مقالاته المتناقضة المكتوبة في مدة قصيرة جداً.

ومع ان كامبرلند لم يقم بأي إتصال عملي بالآثوريين، لكنه يعرف عنهم عبر مقالاته أكثر مما يعرف الذين إنشغلوا بقضيتهم وكانوا على إتصال دائم بهم فجعلت الحكومة العراقية منه وقد إكتشفت نقاط ضعفه وطموحاته، أداة طيعة ومغفلاً بما يكفي للاساءة الى سمعة أمريكا في تلك الانحاء من العالم، وحيال ذلك وجب عليه ليشكر فضل صديقه الحميم الميجر ويلسن))[[١٣]].

أما الباحث الكلداني (حارث يوسف غنيمة) فانه يقول في كتابه تعليقاً على علاقة كامبرلند مع الاثوريين وغيرهم بقوله: ((لقد كان كمبرلند رجلاً مثقفاً الا انه كان متسرعاً في تصرفاته ولا يخشى نتائج أعماله أو أقواله. كان متفانياً لعمله الانجيلي ويجوب المنطقة على ظهر حصانه متنقلاً من قرية الى اخرى. إنتمى الى الجمعية الملكية الآسيوية وأخذ ينشر على صفحات مجلتها مقالات عن الحوادث التي رافقت العصيان الآثوري في ١٩٣٣ ويعلن آرائه بدون تمحيص أو تحفظ مما أثار شعور أبناء المنطقة وأقلق الحكومة العراقية حتى أصبح شخصاً غير مرغوب فيه، في الوقت الذي كان موقف الارسالية المتحدة إزاء تلك الأحداث مناقضاً لموقفه وكانت توصي أعضائها بالوقوف الى جانب الحكومة وإسداء النصح الى الآثوريين لحل مشاكلهم سلمياً)

علاقة كامبرلند مع المسلمين

في الحقيقة لم يستطع المبشر كامبرلاند أن يرغم أحداً من المسلمين الكرد على اعتناق المسيحية الإنجيلية لأنه كان على دراية تامة بأنه من الصعوبة بمكان إدخال المسلمين الكرد في المسيحية آنذاك، ولكنه استطاع إدخال الأفكار الغربية التي كانت لها تأثير سلبي على عقول وأفكار بعض المتنفذين من شخصيات دهوك، ويحتفظ الكاتب بأسماء بعض من هؤلاء.

لقد تمكن كامبرلاند من إدخال معلم عربي يدعى عبود أو (توفيق الحداد أفندي الدباغ) كان من أقرباء معاون شرطة دهوك وكان يدرّس في مدرسة دهوك الإبتدائية سابقاً (مدرسة صلاح الدين الحالية) في عهد مديرها الأستاذ نذير الطالب التي تولى إدارتها من ١٩٣٤/١٢/٣ ولغاية ١٩٣٨/١٠/٣٠. فبعد أن أعلن المعلم العربي توفيق وزوجته نفسيهما بأنهما مسيحيين وقف مسلموا دهوك بقوة ضد نشاط كامبرلاند التنصيري، وفي رسالة له قبل أقل من شهر من مقتله كتب كامبرلاند عن هذا الموقف وعن المقاطعة التي وضعها مسلموا دهوك ضده قائلاً: (لقد منعوا الناس من المجيئ إليّ، ليس جهراً (لأن ذلك يتعارض مع القانون الذي يضمن الحرية الدينية – في إشارة إلى المعاهدة العراقية البريطانية) ولكن بصورة سرية)[[١٤]].

في شهر أيار ١٩٣٨ حضر كامبرلاند إجتماع مسيحيي الشرق الأدنى الذي عقد في سوريا، ومن هناك كتب كامبرلاند إلى مرجعه في نيويورك مشيرا بأن مقاطعة الناس له في دهوك مازالت مستمرة فكتب يقول: ((نحن متحيرون فيما نفعل، وأكثر تحديداً فيما إذا استمر الموقف الحالي فإنه من الصعب البقاء في دهوك. فالآن ومنذ أكثر من سنة (يقصد سنة ١٩٣٧)، ومنذ إعلان توفيق المعلم بأنه قد أصبح مسيحياً، فإن جفن العين يطبق بصعوبة ومعظم الناس لا تتجاسر على الإقتراب

منا، ومن الطبيعي فإني لا أبالي أن أبدوا عنيداً غبياً، ولكن ما من أحد أن ينفق حياته بطرق رأسه على جدار من الصخر. ناهيك أن كل شخص يريد أن يكون حراً))[١٥].

مقتل كامبرلاند

لقد اختلفت الروايات حول أسباب مقتل كامبرلاند، فالباحث الكلداني حارث يوسف غنيمة يقول بأن الباعث على إغتياله ظل مجهولاً، فيما يذكر باحث مسيحي آخر بأن بريطانيا كانت قد تضايقت كثيراً من تحريض كامبرلاند للكرد للتحدث بلغتهم والتطلع نحو حقوقهم القومية، فضلاً أن حوادث الحركة الآثورية في شهر آب ١٩٣٣ ومعاصرة كامبرلاند لها جعلت منه شخصاً غير مرغوب فيه من الجانبين البريطاني العراقي من جهة ومثقفي الآثوريين من جهة أخرى.

وقد ذكرت زوجة كامبرلاند (هارييت كامبرلاند) بأن عملية توزيع الكتب على نطاق واسع سبقت عملية القتل، فقد كتبت تقول: ((ربما كانت هناك علاقة بين الأحداث المحزنة ليوم ٦/١٢ (الأحد) والحملة الناجحة في ٥/٢٦ (الثلاثاء) والأيام التالية، حيث بيعت أعداد كبيرة من الأناجيل والكتب المقدسة في القرى وفي دهوك نفسها. في تلك الأيام لم يكن كامبرلاند نشطاً حيث لم يرخص في الأشهر السابقة للقيام برحلات تبشيرية إلى القرى، فالعمل في دهوك كان جيداً بصورة خاصة وشعور واضح بالإيجابية. وكان السيد جليسنر (رئيس محطة كركوك للإرسالية المتحدة) قد ألقى محاضرة توضيحية، لذا فقد طلب أن تلقى في غرفة الجلوس الواسعة في دار كامبرلاند التي ازدحمت بمستمعين مهتمين في الظاهر (مزيفين). وفي يوم الجمعة السابقة ليوم ٦/١٢ (أي ٦/١٠) جمع الملالي (علماء الدين في دهوك) عدداً من الكتب التي اشتراها الناس وأقاموا إحتفالاً جماعياً لحرقها)) [١٦].

لقد كان لمواقف علماء الدين الكرد في دهوك وعلى رأسهم الملا محمد عبد الخالق عقراوي إمام جامع دهوك الكبير مع العلماء الآخرين من أمثال الشيخ محمد مماني، والملا حسين مارونسي، والملا محمد رؤوف بيسفكي، دوراً كبيراً في الدفاع عن العقيدة الإسلامية بوجه الحملة التبشيرية التي قادها كامبرلاند وزملائه في الإرسالية المتحدة في كركوك والموصل من أمثال جليسنر وبرنارد هاكن، وكان هذا الموقف هو الذي حدا بأحد الزعماء القبليين الكرد وهو (سليم مصطفى بيسفكي الدوسكي) المشهور بالشجاعة والاقدام إلى قتل المبشر كامبرلاند، ولا نعلم بصدور فتوى محددة بخصوص عملية القتل ، ولكن يبدو من ثنايا تقرير زوجة كامبرلاند بأن يوم الجمعة المصادف ١٩٣٨/٦/١٠ الذي سبق عملية قتل كامبرلاند في يوم الأحد المصادف ١٢ /١٩٣٨/٦كان الدافع الأكبر لعملية قتله حين أحرقت الكتب والاناجيل التي وزعها كامبرلند .

لقد تركت هذه العملية آثاراً بعيدة في التراث والوجدان الشعبي الكردي من جهة ، وادت في الوقت نفسه الى وقف نشاط الإرساليات التبشيرية في منطقة دهوك إلى ما بعد إنتفاضة ١٩٩١، حيث سيطرت الأحزاب الكردية العلمانية على مقاليد الأمور في كردستان العراق وإنسحبت الادارة الحكومية العراقية من كردستان ، حيث عادت الإرساليات الغربية الأمريكية والأوروبية إلى كردستان مرة أخرى، حينها بدأت تقوم بعمليات الاغاثة والدعم التي كان الشعب الكردي بأمس الحاجة اليها نظراً للحصارين الدولي والعراقي عليهم، فضلا عن قيامها بنشاطات تنصيرية (تبشيرية) تعيد الى الاذهان ما قام به كامبرلاند

وزملائه المبشرين من مشاريع - تؤتي ثمارها ولو بعد حين – حين بدأت أعداد لا بأس بها من الكرد تعتنق المسيحية دون خوف أو وجل، رغم بعض الاعتراضات من قبل الاحزاب الاسلامية الكردية وإتحاد علماء الدين الاسلامي ، فضلاً عن الحركة الديمقراطية الاشورية وبعض الكنائس الكلدانية والسريانية .

وعلى السياق نفسه فقد تم تأسيس كنائس أجنبية بتسميات إنجيلية بروتستانتية مختلفة تبعاً لمرجعياتها الأمريكية والأوربية من معمدانية ومشيخية ومصلحة وميثودية واسقفية في كردستان العراق لاول مرة ، فضلاً عن كنائس ناطقة باللغة الكردية في أربيل والسليمانية ودهوك في ظل الإنفتاح والعولمة والديمقراطية وحقوق الانسان التي بشرت بها الولايات المتحدة الأمريكية، وتم الدعاية لها في وسائل الاعلام المختلفة.

لقد قتل كامبرلاند في صباح يوم الاحد المصادف ١٢/٦/١٩٣٨ في قصره على يد سليم مصطفى بيسفكي الملقب ب (سليم مصطى)في قصره الواقع جنوب مدينة دهوك[١٧] آنذاك والذي تشغله حالياً دائرة إتصالات دهوك – الشعبة الفنية .

الهوامش

[١]) عبد الرزاق الحسني: تاريخ العراقي السياسي الحديث، دار العرفان، صيدا، لبنان، ١٩٤٨، ج١، ص٧٨.

[٢]) عبد الرزاق الحسني: تاريخ العراقي السياسي الحديث، دار العرفان، صيدا، لبنان، ١٩٤٨، ج٢، ص٣٤.

[٣]) حارث يوسف غنيمة: البروتستانت والإنجيليون في العراق، مطبعة الناشر المكتبي، بغداد ١٩٨٨، ص٩٤.

[٤]) المرجع نفسه، ص٩٥-٩٦.

[٥]) رياض السندي: روجر كريغ كامبرلاند المبشر الأمريكي في دهوك (١٨٩٤ - ١٩٣٨)، مجلة متين، دهوك، العدد ٧٩ شهر آب ١٩٩٨، ص٩٩-١٠٠.

[٦]) رياض السندي: تاريخ النشاط التبشيري بين الأيزدية، مجلة كولان العربي، أربيل، العدد ٤٩ شهر حزيران ٢٠٠٠، ص ٤٨.

[٧]) حارث يوسف غنيمة: البروتستانت والإنجيليون في العراق، مطبعة الناشر المكتبي، بغداد ١٩٨٨، ص٩٩-١٠٠.

[٨]) المرجع نفسه، ص ٩٤-٩٥.

[٩]) Robert Blinco, Ethnic Realities and the Church, California, ١٩٨٨, p١٥٩.

[١٠]) رياض السندي: النشاط التبشيري بين الأيزدية، ص٤٨.

[١١]) Blinco, op. cit., p.١٦٩ .

[١٢]) خالد البسّام: ثرثرة فوق دجلة – حكايات التبشير المسيحي في العراق ١٩٠٠-١٩٣٥م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٤، ص ١٧٣- ١٧٨.

[١٣]) الخيانة البريطانية للآثوريين، ترجمة: إيليا يونان إيليا، بولونيا، الطبعة الثانية ١٩٩٥، ص٥٥.

[١٤]) رياض السندي: روجر كريغ كامبرلاند المبشر الأمريكي في دهوك (١٨٩٤ - ١٩٣٨)، مجلة متين، دهوك، العدد ٨٠، شهر أيلول ١٩٩٨، ص١٠٧.

[١٥]) المرجع نفسه، ص١٠٧.

[١٦]) المرجع نفسه/ ص١٠٩ – ١١٠.

١٧) عبد المنعم رؤوف الغلامي : ثورتنا في شمال العراق ، بغداد ١٩٦٦ ، ج ص٢٦ هامش رقم(٢)؛ الشيخ طاهر الشوشي : تاريخ حياتي وما شاهدته من الحوادث المهمة ، كتاب مخطوط محفوظ لدى نجله الشيخ حمزة الشوش.

قلادة شيركو بيكه س.. السرد والنص المفتوح

حين تكون الخاتمة استهلالا شعريا

د٠ فاضل عبود التميمي



لم يهب الشاعر (شيركو بيكه س) متلقيه الحيرة وهو يتلقى نصه الجديد (كتاب القلادة) الصادر عن منشورات الجمل(٢٠٠٩) بترجمة الأديب (هيوا عزيز)، ومراجعة الكاتب المسرحي والروائي (محيي الدين زنكنة)،فهو بإشارته الذكيّة الموازية الي العنوان في الغلاف الداخلي حسم الطبيعة الإجناسيّة للكتاب حين كتب أنه (نص مفتوح)،ثم ذكر في (التنويه) الذي جعله بديلا للمقدمة التقليديّة (إن هذا النص لا يندرج ضمن الجنس الشعري الخالص، بل جنس هجين يجمع في كيانه ما هو شعري، وغير شعري في آن واحد، ويتأسس أسلوبيّا علي تجنيس أشكال وعناصر عدتها المعايير النقدية القديمة من غير المتجانسات)، ثم أضاف (ليس هذا الكتاب شعرا مجردا، ولا نثرا محضا، لا نظما ولا سردا،لا مسرحيّة ولا ملحمة، ليس كلاما منمقا ولا كلاما عاديّا ...بل بمثابة وعاء جامع يجمع هذه العناصر في كيانه المنزاح) ص٥.

علي الرغم من قصر(تنويه) المؤلف إلا أنه جاء بما لم تجىء به(المقدمة الطويلة) لقد أوجز في التقديم ليكشف عن بنية الكتاب وهي تضم نصّا منفلتا من عقال التحديد الإجناسي مؤكدا الطبيعة الانزياحيّة لتراكيبه اللغويّة،وهي تنفتح علي الشعر، والنثر لتدخل في إشكالية رؤيوية، واجناسيّة هي بعض من سمات الحراك الثقافي المعاصر الذي يتقدّم فيه فن (الكتابة) ببنيته الحرّة المفارقة لكل قيد أجناسي منظم يجري في أشكال الكتابة الأدبيّة المعروفة.

و(النص المفتوح) etxet eL trevuo بناء لغوي يمتلك مقومات النص الأدبي:كثافة في المعنى، واقتصاد في الألفاظ، واحتفاء بالرؤى، ونزوع نحو السرد فضلا عن عبور الحدود الجنسيّة الأدبيّة الواحدة نحو فضاء التراسل الإجناسي بين مكونات النص الواحد، أو الجمع الجنسي المقترن بـ(اللاشكل) .

لقد قُدّر للنص المفتوح عراقيّا أن يعلن عن شكليّته الجديدة، وهو يغادر فضاء قصيدة النثر المنفلتة من حدي:الشعر،والنثر ليأخذ منها(هجنة) خالصة صاغ بوساطتها معمارا لغويّا ولكن بطريقة تتمظهر فيها متوالية أجناس الأدب.

يحيل عنوان الكتاب علي بنية نصيّة تشير الى خبر مضاف الى (قلادة) لكن الخبر في شبه الجملة

يحيل علي مبتدأ محذوف تقديره (هذا)، فالعنوان بوصفه ملمحا أسلوبيّا افتتاحيّا،وعتبة أولى يحضر(خبره)،ويغيب (مبتدأه) ليكون (ثريا) تدور في فلك يتشظى متنا مسوّدا بالكتابة بوصفها سلطة مهمتها:الوصف، والتوثيق، وتمثيل الحياة.

يبدأ العنوان الذي يأخذ بعين القارئ الى خارطة المتن بلفظة (كتاب) مستحضرا تقليدا أدبيّا قديما كان يسمي (الموضوع) المراد التأليف فيه بكتاب يضاف الى اسم له علاقة بالمادة المراد درسها مثل:كتاب التشبيهات، وكتاب الصناعتين، وغيرهما كثير،وكلّ كتاب يحيل علي حكاية هي حكاية الكتاب نفسه التي ينبثق منها سرد، ورؤى، وحوار، وهذا ما هو كائن في (كتاب القلادة) الذي يتألف من(مئة واثنين وأربعين) صفحة من القطع المتوسط يتبادل فيها السارد وشخصيات النص: الوصف، والسرد، والحوار، والاسترجاع، والمنلوج، والمقالة مرة بالشعر، ومرة بالنثر في حركة تعاقبيّة يتغاير فيها شكل النص تبعا لدواع أسلوبية ترتبط ودلالات السرد .

يشير استهلال (كتاب القلادة): (حين تغدو الخاتمة استهلالا) ص٩١ الى فكرة الخاتمة ودلالتها حتى بدت الخاتمة وكأنها استهلال فيه (عندما تغدو البداية نهاية) ص٢٤١بمعنى أن الاستهلال، والخاتمة تبادلا الموقع ليعطيا فكرة عن دوران النص حول نفسه في وحدة دائرية حافظت على نسق الموضوع، وجذره النفسي، وانفتاحه الدلالي الذي أشار صراحة الي البنية التكوينيّة التي شملت النص بوعائها الاجناسي غير المحدّد.

القراءة الدقيقة لـ(كتاب القلادة) تحيل على تلمس تقنيات أسلوبيّة تشير الي بنية لغويّة همها الكشف عن سيرة شخصيّة لقلادة يمكن تأويل سردها، وتحديد أبرز مظاهرها،وإشكالات وجودها مع مجموعة كبيرة من الشخصيات الناطقة في فضاء الأدب،في بنية سرديّة يتحكم فيها مؤلف معلوم هو الشاعر المبدع (شيركو بيكه س) الذي أتحف القارئ الكردي،والعربي بمجاميع شعرية اختط فيها نسقا ثقافيا أشار الى تمكن الشاعر في صنعته، وانثيال وجدانه الإنساني.

والسرد في شعر (شيركو بيكه س) مهيمن أسلوبي تشع من وحداته ثيمات شعرية كشفت عن تمركزاتها النصيّة في كتابي (البناء السردي في شعر شيركو بيكه س) دار سردم ٢٠٠٨، فهو أي (السرد) يشغل مساحة واسعة من شعره بمقومات نصيّة ظاهرة، تغري النقد لأن يقول فيها ويؤوّ ل .

وإذا كان السرد وسيلة الشاعر، وغرضه في مجموع شعره فانه بلا شك سيكون مجالا للمحاكاة السردية وهي تتوجه نحو (مثالات) الحياة التي يلتقط منها الشاعر وحداته المختلفة، فهو في هذه الحالة كما يؤكد أرسطو يتقمص شخصيّة أخرى، أو يتكلم بلسانه من دون تغيير،أو يقدّم لنا شخصياته حيّة متحركة أمامنا وهذا ما فعله شيركو في (كتاب القلادة) الذي تقمص فيه،وتكلّم بلسان السارد العارف، وقدم شخصيات حيّة متحركة لعلّ من أهمها في هذا الكتاب شخصيّة القلادة التي تربعت علي عرش السرد، وكان قد قدم لنا في مناسبة سابقة شخصيّة(الكرسي) في نص مفتوح مكتنز بدلالات السرد وتحولاته.

يستهل المؤلف كتابه وهو يختبئ وراء قناع جديد تاركا

نصّه في حنجرة قصيدة جبلية عند راع أمين وقد سمح للقلادة أن يعلو صوتها بين الجبال والوهدان موجهة خطابها الي قارئ يضع تخييله السردي بمواجهة خرزها وهي تكشف عن سردياتها المتعددة قبل أن تستحيل الى (تابوت)، أو قبل أن تعصف بها الريح عند أقدام حصان جبلي جامح في بيداء الأساطير، في إشارة ذكيّة الي بدء السرد، وحضور بنياته المكتوبة في دفتر هو معجم (الشاعر) الذي:

(يتراءي داخل دوامة اللغة / ينتظر أن يهبّ في جملي وكلماتي /يترقّب تفجّر نافورة في مياه الحكايات الصريعة/لتموج بعلو صرخاتي في دجى الليالي /ويلوّن تاريخي بمياهها)ص٢٠

ويتخذ صوت القلادة، أو صوت القناع -لا فرق- موقعه السردي لإبلاغ أكثر من رسالة بضمير المتكلم (نا) حاكيا عن ذاته بإطار جمعي تمتد نبراته الي متلقين كثر، لكن السرد بضمير المتكلم يجعل الذات - بحسب الأدبيات السردية - في موقع الكشف أمام سلطة القراءة والتلقي، وهذا ما لا يعيب الصوت السردي هنا لأنه في موقف الكشف الصريح الذي اختاره لنفسه:

(أنا قلادة من سلالة الإناث/ زرقاء الجسد خضراء العينين/أنا من أهل البحار /يعود جذرنا من جهة الأم الي أحلام المرجان) ص٣٢.

متن الكتاب بني على وفق متوالية صوتيّة أتاحت للمتلقي أن يميّز مجموعة من الأصوات السرديّة المختلفة التي تجري في تعاقباتها النسقيّة سرديات صغرى معنية بالكشف عن تناقضات الحياة،وتناحر دلالاتها المتقابلة، فضلا عن صوت القلادة وهو يعلن عن طبيعة خطابه المبني علي الرفض:

(أريد لرياح كلمات أنوثتي المكبوتة / أن تجفل وتهب بلا اكتراث / كفتاة الحقيقة، كسيّدة تبرق في خضم الليل)ص٢٠

ثم يحضر صوت السارد الذي يقوم بتقديم السرد من موقع العلم بحكاية القلادة بضمير الغائب الذي يجعل المتلقي - كما تقول أدبيات السرد- واقعا في فضائه لكن بلغة النثر المنزاح الي لغة الشعر (إن ما سمعتموه كان صوتا ابيض لقلادة عاشقة زيتونيّة أبت أن تستحيل قوس أصيل، أو تغدو تابوتا، أو سرابا، لكنها عجزت عن المقاومة حتى النهاية)ص٢٠.

بهذا النص يبدأ السارد لغته التي تتراسل فيها الحواس السردية (صوتا ابيض) فالصوت لا يوصف بالبياض،إنما بالخفوت،أوالغلظة، أو .. لكن السارد وصفه بالبياض مستبدلا توصيف السمع بتوصيف البصر في لعبة تراسليّة يحبذها الشعر بهدف إيجاد لغة مغايرة منحازة الي الشعر على الرغم من بنيتها السردية السابحة في سياق النثر،وقد تكرّر مثل هذا الوصف السردي في قوله:(صوت نارنجي) ص٣٢،والنارنجي لون يميل الي الصفرة الفاتحة، وهو ما توصف به الملموسات، والمرئيات لاالمصوتات، لكن الشاعر يستعمله في إطار لعبته الذكية المفارقة للأصول.

تغلب على صوت السارد في (كتاب القلادة) وظيفة الوصف وهو يتناول شكل القلادة مصورا الظواهر المحيطة بها،وملوّنا سيرتها،وأعماق شخصيّتها، وصراعاتها وصولا الي الكشف عن سرّ حضورها، وإشكالات غيابها ؛ فهو وصف توثيقي، والوصف التوثيقي بحسب مقولات الناقد(د. شجاع العاني) يهدف الى تصوير الشخصية، وموضعة أفعالها، وبيان أسباب سلوكها، وأفعالها عن طريق وصف بيئة الشخصية، ومكوناتها من الأشياء وكل ما يكون خلفيتها،ينظر:البناء الفني في الرواية:٢٢.

والوصف يسهم في تشكيل السرد عن طريق تصوير الشخصيّة، والمكان الذي تعيشه، والزمان الذي تحياه، وتبين ما يتركه كل واحد في الآخر: (وهذا الصوت النارنجي هو صوت قلادة زرقاء الجسد، خضراء العينيين،ما برحت حية، وهي

الحفيـدة الجديدة للخطايا، وتريد أن تحيل آلة الذكور ورسائل الذكور كلها الى المساءلة والتحقيق)، فضلا عن إسهامه في التوجيه، والتطرية لا سيّما حين يدب السكون في أوصال السرد فيحاول كسر رتابته، وكذلك يسـهم في الإخبار الإسـتباقي :(إن هـذه القلادة سـتكون بطلة نصي هـذا) ص٣٢، فهو معنـي بتقديم القلادة بوصفها سـردا ممسـرحا ؛ولهـذا يمكن الإمسـاك بملامحه الشـخصيّة التي هـي الأقرب من ملامح مخيلة المؤلف.

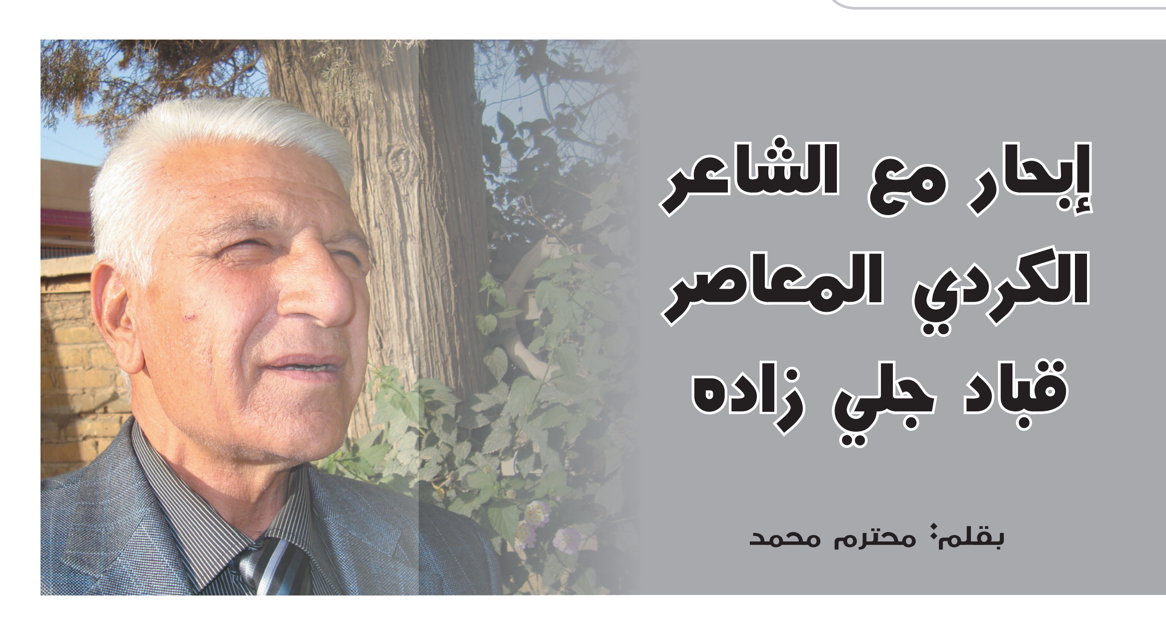
هناك أصوات أخري أسـهمت في إثراء النص، وتلوين مساراته مثل: صوت النظـارة، والقلادات، والغزالة، والشـاعر، واحمـر الشـفاه، وقلـم الحواجب، والشارع، والنهر، والكأس، والنسـاء اليمامات، والمرأة، والنسـاء، والشـارع، والسـراويل، والمطـرب، والخـرزة، والمخـرج، وغيرهـا، فهي بمجموع تفوهاتها السـرديّة تشكل نسيج الشـبكة العلائقيّة للنص كله وهو ينفتح على مجموعة كبيرة من القناعات،والاحتجاجات،والتسويغات، والـبراءات، والسـذاجات، والتقولات والتنهـدات، والإيديولوجيـات التي تتمظهـر واضحـة علـي الألسـن وملفوظاتهـا وهي تسـتكمل صوغ الخطاب ضمـن دائرة الحياة الموزعة علي متن الكتاب.

لقد منحت أصوات النص سرد الكتـاب شـكلا حواريّا اسـتنطق إشـكاليات الوعـي المغيب،والمعلـن الذي تتمتع به الشـخصيّات وهي تنحـاز الى اهتماماتها النفسـيّة، وطرائق اتصالها بالآخرين من دون أن يتمايـز صوت علي صوت حتى صـوت المؤلـف الذي لـم يخل من تدخـلات، وتوجهات لـم تصل الى درجـة القمع،والتهميش للآخرين تساوي وأصوات الشخصيات الأخرى في مقدار حضوره، ودرجة انفعاله، ومشـاركته في تثبيـت علامـات السـرد ؛ولهذا بدا صوت السارد في نص القـلادة منحازا الـي صوتها وهـو يتماهـى، والمنحـى الدرامي الذي يؤطر النص، ويقدمه في بنية يمكن تحديـد جوهرها الفاعل في تتبع السـياق السردي المنفتح على العلاقـات الزمانية،والمكانيّة التي تخلق عـادة المتغيرات الأسـلوبيّة وتعمل علي تكريسها.

إذا كان السـارد قـد اخبرنا في مسـتهل نصه أن القلادة (عجزت عـن المقاومـة حتـى النهايـة) ص٠٢،فانـه في الخاتمة خالف هذا الإخبار السردي بقوله:(لقد تغيرت القـلادة ولم تعد تلـك الموضوعة حول الأعناق كما كانت في السابق، تغـيرت القـلادة وتغـيرت حباتها الخجلـى التي كانت لا ترفع أعينها إزاء تهديـدات ووعيد الشـوارب) ص٩٢١في إشـارة واضحـة أرادت أن تمسح سـمة التسـطيح الإخباري الـذي خلقـه الإخبـار الأول عن شـخصية القلادة، وان ترتقي بها نحو حياة متغايرة وفاعلة.

هذا التغاير في الإخبار مرده أن النص يمور بسمات دراميّة،وأخرى واقعيّة وقد يتحول الواقعي فيه الى غرائبي يختزل مألوفيّة الحكايات، ويجعل منها خطابا لا تفك إشاراته إلا بالتأويل الذي تتسـع عدسـته المكـبرة لأكثر مـن قـراءة، وهذا مـن وجه نظر هـذه (القراءة) ما يدعو الى العناية بـ(كتاب القلادة) والاحتفـاء بـه، وتحليـل رؤيته السـرديّة التي ترتبط بالسـارد، وملفوظه السـردي، والمتلقي الذي تنفتح أمام مخيلته كوى التخييل ليتم تشـكيل (وجهة النظر) التي تنهض من الخطاب السردي الموجه الي قـارئ ما هـو بالتأكيد -هنا- قارئ (كتاب القلادة).

إن نهـوض السـرد في (كتـاب القـلادة) برؤية من الداخل حيث تفتـح القـلادة سـيرتها، مقرونة بالملفوظـات الأخـرى أمام سـارد يعرف كل شيء عنها يسهم في تلقي السرد والإمساك بالدلالات السرية للكتاب من خلال التدقيق المتتابع في مسـتوياته الفكرية، والجمالية التي تعلن عن فلسفة أشياء كثيرة: لعـل مـن أهمها مشـكلة الحياة لا مشكلة القلادة فحسب.



إبحار مع الشاعر الكردي المعاصر قباد جلي زاده

بقلم: محترم محمد

التمهيد:

كيف صنعت الابتسامة مترجما؟

حين أردت الكتابة عن أشعار الشاعر قباد لم اعثر على أي من أشعاره باللغة العربية سوى ترجمة بعض أشعاره باسم فان ايروتيك للمترجمة أرخوان وعلى الرغم من جودة الترجمة لكني وجدتها لا تكفي لكتابة بحث عن الشاعر وأنا في خضم بحثي عن ضالتي دخلت إحدى المكتبات وحين السؤال قوبلت بابتسامة تختزل كل سخرية العالم فعدت أدراجي وأنا عاقد العزم على ترجمة ما يمكن ترجمتها فبدأت العمل حتى وصل العدد إلى أكثر من ٢٣٠ قصيدة في اقل من ستةَ أشهر ولما نشرت بعضاً منها في بعض المجلات قصد جس نبض الوسط الأدبي لاقيت استحساناً بعد ان توقعت قبولاً متواضعاً حينها تيقنت من أن البناء التحتي للبحث إن جاز التعبير قد تم إعداده كماً وكيفاً أي ان جميع القصائد التي تذكر ضمن هذا البحث هي من ترجمتي لذلك أنوه تثبيتا لأركان الحقيقة لا غير.

أين يكمن الضعف؟

هنالك ضعف واضح وفقر جلي في ترجمة شعرنا الكردي إلى اللغة العربية وهو أمر يستوجب التدارك السريع والعمل الدؤوب من قبل المؤسسات المعنية لسد هذه الثغرة وتلافيها كيف لا وهو الأمر الذي سيعرف الشعب العربي بشعرنا أو على الأقل نخبته المتنورة في وقت أحوج ما نكون فيه إلى عون كل معين في دأبنا الدؤوب لدرء ظلام السنين عن سبيل حريتنا. الملاحظ في هذا المجال هو هذا الكم الهائل من ترجمات آداب الشعوب الأخرى إلى اللغة الكردية مقابل نزر يسير ربما لا يستحق الذكر من ترجمة أدبنا الكردي إلى اللغات الأخرى كأن أحدا قلب المعادلة رأساً على عقب. صحيح إن الشعب الكردي قد حرم لعقود طويلة من منابع الثقافة ضمن سياسات التجهيل التي مارستها الأنظمة الفاشية التي تعاقبت على حكم العراق لكن من الصواب كله أن تتطّلع الشعوب الأخرى على أدب الشعب الكردي أيضا. حبذا لو يسمع دق هذا الجرس.

الإبحار

كتب الراحل عزيز السيد جاسم في مقدمته الأثيرة لديوان الراحل عبدالامير الحصيري (شمس وربيع)١ بأن الحصيري استسلم للعشق وانتصرت عليه المعشوقة فأستسلم للشعر.

أتصور ان هذه الحال يمكن ان تعمم على اغلب الشعراء ومن ضمنهم الشاعر قباد حيث يقتحم شبكة الاستسلام الثلاثية الرؤوس هذه على جواد التفاح ٢ من أوسع أبوابها ربما من كل الأبواب حيث الاستسلام للعشق يغرق كل من يقع في ثنايا تلك الشبكة. يظهر ان الوقوع تحت سلطان العشق أمر لا فكاك منه وان تنتصر المعشوقة فنقش على لوح القدر أما سلطان الشعر فأنه موهبة أولا ورسالة ثانيا. أما عن موهبة الشاعر قباد فلا شائبة تشوبها ولا كدر يكدرها ولا غربال في مقدوره ان يحجب سناها. أما عن رسائل الشعر وهل ان الشاعر قد وفق في إيصالها إلى معاقلها المطلوبة فان الجواب يتطلب متابعة جميع المحاور التي تطرق إليها الشاعر في نصوصه الإبداعية والتي نحاول ان نسلط عليها ما يمكننا من الأضواء.

ان الشاعر لم يدعنا ان نتيه في الكواليس وان نتفصد عرقاً في البحث عن محاور شعره بل أنار لنا الطريق جيدا واختصر المعاناة وسهل المهمة علينا في قصيدة (عمر) حيث يقول:

يقولون

الشعر مثل القبلة

مثل الصهباء

مثل حب الوطن

بأعصار الذبول

يذر برعم العمر

ايه ايها الشباب

أي شاعر قصير العمر انا

انا المولّه

بالسموم الاربعة.

أي انه اقر في هذه القصيدة بأن له اربعة مدارات في فلك الشعر هي على التوالي الشعر و المرأة والخمر و حب الوطن. ان سماً واحداً من السموم الأربعة هذه كافٍ للاطاحةِ بأي إنسان وفي نفس الوقت رأينا كم محنة من ضروب المحن صقلت موهبة وعركت ظهرا ونفضت الغبار عن المعدن الاصيل. صحيح ان العمل الادبي في مجتمعات العالم الثالث ليس نزهة ومجتمعنا الكردي يقبع في قلب تلك المجتمعات بل ينطبق عليه قول جريبويدف في مسرحيته كثير من الذكاء ضرر (أصبحت المنازل جديدة لكن أوهام العقول ما زالت عتيقة) ٣. لكن الرجال خلقوا لكي يواصلوا العمل ويدرأوا الظلام وفي تصوري المتواضع ان المواهب لم تغمر أحدا الا لهذا الغرض.

المحاور

المحور الاول (الشعر)

ان الشعر بالنسبة له نافذة مهمة من نوافذ اطلالته على الحياة ان لم نقل اهم نوافذه فموهبته الشعرية تلفت الانتباه وصوره الشعرية تذهل القارئ وامكانياته اللغوية زاخرة حد اغراق القارئ بكلمات من منابع مختلفة من كردستان وخلقه جمل شعرية غير معهودة لدى طائفة غير قليلة مثل (اركب حصان التفاح) لا (كالتفاح) كما في قصيدة قتال والتي رأيت صعوبة بالغة في صبها في نفس قالبها لان استساغة جملة (حصان التفاح) ليست سهلة على الذائقة الشعرية. وفي قصيدته (السيجارة) حين يقول (أنتِ سيجارة/ تجزمين كل الجزم/ ان دخنتك مرة اخرى) في مناقلته الرائعة بين الكلمات يعكس المعهود من الحوار اذ انه بدلا من ان يقول (اجزم) وهي الصيغة المعروفة في حوار كهذا قلب المعادلة بـ(تجزمين).

ان الشاعر يتوحد مع الشعر حد التلاشي كيف لا وهو الذي يقول في قصيدة (صورة)

اغفو مع الكتب

اتوسد سهد الكلمات

اتدثرجمل الأحلام

اداعب عناء أقدامك

اضع قدميّ

في غدير الصور.

في قصيدة (قتال) يوضح لنا موقفه من الشكل الشعري كأن الشاعر يرسل رسالة تعبيد الطريق امام الباحث في موقف يستحق

الثناء عليه فيعلن انحيازه التام الى الوزن والمعنى والحرب على القيود الاخرى اذ يقول:

انا على صهوة
جواد كالتفاح
الجم القافية
استل سيف الوزن
اقاتل اشكالاً
تحاصر المعاني.

في قصيدة (قلعة) يستغيث بالشعر في انغمار كامل في امواج الشعر واغراق في بحاره وانتقالات رائعة في صوره الشعرية اذ يقول:

حين ضيق الموت
علي المخالب
على الشعر ناديت
استحالت لقلعة قامته
انا صرت اميرا
استحالت لأبراج قبته
والحروف سهاما.

في مواضع اخرى يسيل الشعر بين يديه سيلاناً كأن لا كابح لجماحه وما يفيض به وجدانه تعجز ان تحده حدود او تسكنه قارورة واعاصيره الشعرية لا تذر ولا تدع في سهوب ووهاد وسفوح الضمير الانساني امراً الا وتقلبه وتشبع اركانه عرضاً ونقداً هدماً وبناء.

قد تطول القصيدة الواحدة اكثر من ١٥٠ شطراً كما في قصيدة (جثمان) واكثر من ٢٠٠ شطرٍ كما في قصيدة (غثيان) واكثر من ٨٠٠ شطر كما في قصيدة (بلاد الفحم) التي هي اطول قصائده وتستحق الوقوف عليها قليلا حيث يقول في مطلعها:

كان الليل تأخر
حين اطلت زوجتي
برأسها
وطفلنا في حجرها
يتثاءب في وسن
الى السطح صاعدة
رجاءً اغلق الباب
وسُدْ ماء الحديقة
وأطفئ كل المصابيح...

ثم يدخل في دهاليز الحياة بظلماتها وماسيها بشكل خرافي قد يطول الدخول في تفاصيلها حد الاعجاز وقد استعصت بعض جوانب هذه القصيدة على استيعابي ربما بفعل تقادم العمر او كثرة الكلمات الغامضة التي تزخر بها او طولها الفائق اذ يقول في جانب اخر منها:

سلموا خريطة وطن حر
خالية من الخبز
لسائل
قطعها اربا ً اربا ً
سلموا لسجينٍ
خريطة وطن
متخمة بالخبزِ
من دون حرية
لبقايا رسالة
حولها
في احدى الزوايا
احرقها
سلموا طفلاً
خريطة
وطن الخبز والحرية
لم تحوِ
مدينة العاب وسكاكر
طائرة ورقية
حولها
في زوبعة اطارها ---

المحور الثاني (الحب)

في هذا المحور يمكن تلمس الحب لديه بوضوح على صورتين

أ- الحب العذري

ب- الحب الايروتيكي (الجنسي)

أ- الحب العذري:

لقد كتب الشاعر في هذا الجانب قصائد رائعة بل واغرق نفسه في تفاصيلها كأن قواميس العشق لا تعرف الحدود لديه ويحتل هذا الجانب مساحة غير قليلة من اهتماماته وهو في هذا الجلباب لا يتردد حتى في التضحية بالشعر تحت أقدام الحبيب وفي ذلك يقول في قصيدة (الموت المبكر لديوان):

حين كنت تقبلين
كنت أنحر أشعاري الفتية
تحت قدميك
كانت كلماتي
شرائطا
على باقات اشعة شعرك.......

في قصيدة (صليب احمر) يقول	في قصيدة (نجمتان) يقول
انت اذكى الايائل	الارض كثيرا
وانا اشد الصيادين ذعرا	دارت حول الشمس
في بعض المرات	حتى اسود شعرها
تطاردينني	وانا كثيرا
بعض المرات	تسلقتُ قمتك
اطاردكِ .	حتى ابيضَ شعري ----

في قصيدة (المرأة)	في قصيدة تحت حرف (د)
انا شجرة هاربة	حين امر امام الدار
من الجحيم	دفلى بابكم تستقبلني
هزيني ايتها المرأة	وحتى نهاية الزقاق
حتى تذبل	بعيون ملؤها الدموع
اوراق روحي المسمومة.	تشيعني.

ب-الحب الايروتيكي (الجنسي):

حين تذكر المرأة في شعر قباد فلا بد ان يمر في الذهن ما يتردد من ان شعره شعر ايروتيكي (جنسي). اتصور ان هذا الاعتقاد لا يبتعد كثيراً عن الواقع وليس (ضجة كبيرة في غير طائل) كملهاة شكسبير وانه واقع لا مهرب منه لكنه ليس كل الواقع ففي إحصائية قمت بها في ديوانه الموسوم (الشهيد يتجول وحيدا) والذي يقع في ٧٥٠ صفحة ذكر الشاعر فيه كلمة نهد ٣١٠ مرات وكلمة قبلة ٣٤ مرة فإذا أضفنا لهما أرقام أخرى غير قليلة من كلمات بنفس الاتجاه وأضفنا للرقم النهائي إيحاءات وإيماءات اخرى في مواضع شتى فان العدد النهائي سيخرج حتماً عن المألوف هنا يبرز سؤال هل هذا كله يكفي حتى تطلق عليه تسمية شاعر ايروتيكي.

أتصور ان التسمية لا تطابق واقع الحال لان الايروتيكية في شعره تمثل نصف هم واحد من همومه الاربعة التي سبق له ان اعترف بها أي نسبة الايروتيكية الى مجمل أشعاره كاتجاه وليس ككم تمثل فقط ٥,٢١٪ من مجموع اهتماماته وهذه النسبة غير كافية لإطلاق تلك التسمية على الشاعر. ان الطبيعة المأساوية التي لفت المجتمع الكردي لا تسمح لشاعر ان يدير ظهره كلياً لها وهي نفسها التي دفعت بقباد إلى ان ينصاع لنداء وجدانه ويجاري عواطفه ويضاهي انفعالاته ليصب جميعها في قصائد تتقطر منها روح الالتصاق بالارض وسحر الطبيعة والجمال وحب الوطن فانقذ نفسه من تلك القوقعة ووهب الشعب الكردي شاعراً بمزايا خاصة وإمكانيات لا حدود لها ربما تفتح طبيعة اشعاره امامه افاقاً ارحبَ للانطلاق. لقد اصاب كبد الحقيقة من قال (لا جدال في الاذواق) أي ان اختيار الشاعر هذا هو اختيار طوعي حر وربما هو ليس نهجا ثابتاً بل هو طغيان جانب من جوانب الحياة في مرحلة معينة كأنعكاس عفوي عن روح شرقية تؤثر الغلو في بعض تفاصيل الحياة وقد يدفع اليأس من اصلاح الحال الى ما يمكن ان نطلق عليه تسمية (الصدمة) على امل (عودة الوعي) في مجتمع يظهر انه بحاجة الى الكثير من الصدمات وان يعاود تجديد الوعي مرات ومرات حتى يستعيد شيئاً من عافيته بعدما شوهت الانظمة الفاشية والممارسات المجتمعية الخاطئة الكثير من ثنايا وعيه. ان الادب الايروتيكي ليس وليد اليوم بل ان جذوره تمتد الى قرون سحيقة والكثير

منا تذكر كيف كانت طبعات كثيرة من كتاب الف ليلة وليلة تتعرض للحجز والحجر بضغط من المؤسسات الدينية بحجة تضمينها ما يخدش الحياء وهو الذي يرجع تاريخ تأليفه وتجميعه الى القرن الثالث الهجري أي الى اكثر من ١٢٠٠ عام كما يذكر ذلك الدكتور محمد الاسكندراني في المقدمة التي كتبها لاخر طبعة من الكتاب٤، ومصطفى لطفي المنفلوطي على وقاره وادبه الرفيع لم يتحرج في ترجمته لرواية(الشاعر)٥ للشاعر الفرنسي ادمون روستان في بداية خمسينيات القرن الماضي ان يترجم فصلا كاملا عن القبلة في احداث تدور في القرن السابع عشر. ولا حاجة ان نذكر مؤلفات اللبنانيين امثال وفيق العلايلي واسكندر رياش وغيرهما الذين ملأوا الساحة الادبية ضجيجاً في ستينات القرن الماضي ونزار قباني وطفولة نهده وقصائده النسائية الاخرى على مدى عقود من السنين. في الادب العالمي يكفي ان نذكر ما حل برواية (يوليسيس) للروائي الايرلندي جيمس جويس وكيف منعت من الطبع ليموت مؤلفها كمداً في زيوريخ عام ١٩٤١ ليعاد طبعها فيما بعد وتترجم الى العديد من اللغات وان ترجمة رواية فرنسية ماجنة باسم (الجنون النافع)٦ لفروماجيه الى اللغة الروسية في سنة ١٧٨٥ في عهد حرية الطباعة ادت الى انشاء الرقابة الوقائية في سنة ١٧٩٢. وان شاعر شيلي العظيم بابلو نيرودا الذي ارتبط كل تاريخه بالنضال ضد الفاشية والامبريالية العالمية يعترف في مذكراته (اشهد انني قد عشت)٧ بمروره في بعض من هذه المواقف، وفي ادبنا الكردي يقف الشيخ رضا الطالباني كالطود في هذا المضمار وهو الذي عاش وتوفي قبل قرن من الزمان. كأمثلة لكل ما سبق لا ضير في ذكر بعض القصائد:

يقول في مقطع من قصيدة (بكاء الرمان)	في قصيدة (مستحيل) يقول
امرأة تنتظرني	منذ ايام عديدة
انا الاكثر ظمأ	نحتضن بعضنا البعض
من راحة البيداء	مثل الماء والزيت
علي ان اهطل	لا نختلط
وابلاً من الامطار	علينا ان نبحث
امرأة تنتظر	عن مستحيل
نهودها اكبر من تفاحة ادم	اما لماء يحولك
اصغر من قبضة اللذة ----	او لزيت يحولني.

حتى الاشجار لم تسلم من هذه النظرة الايروتيكية ففي قصيدة (صابون) يقول:

من عهود طويلة
جذع التين ِ ذاكَ
تعرى
ينتظر رشقة مطر
ليستحمَ
في راحة يده اليمنى
ورقة عريضة
تشبه الليفة
خشنة خشنة
في راحة يده اليسرى........

والثلج ايضا في قصيدة (معركة اعذب من السلام)

كأن الثلج
انصع بياضا من الثلج
حين تعريه الشمس

بالاصابع الذهبية
الثلج فتاة سمراء
ذات سيقان بضة
وعيون خضراء......

المحور الثالث (الخمر)

الخمر هو همه الثالث فهو الملاذ حين تضيق السبل والمتكأ حين تدلهم الخطوب فلنرى ماذا يحدث في قصيدة (أغنية نهر الصهباء)

حتى الفجر
ساحتسي النواسي
سأتدثر باللهب
وسأملأ روحي بالجمر
بجنون سأتجرع الكأسَ
وسأفقد عقلي وأتزاني
هذه الليلة
اصنع من الصهباء صولجاناً
وأنزوي في خلوة الشيخوخة
من عينيكِ سأحتسي
يا أيتها النجمة البعيدةُ
يا اكثر سراباً من السرابِ
اقبلي واستمعي لهديري
هذه الليلة
انا نهر من الصهباء
دموعي حمر مثل شفاهكِ
كأسي بيضاء مثل شعري ----

وفي مقطع من قصيدة (مثل مصرع فراشة) يقول:

في كل ليلة
انا اكثر ثمالة
من حبات الكرم المحمولة
في اكواز السرايا
تفيض بالشراب
في كل ليلة
انا اكثر ثمالة
من كاس ثملة
مثل اصابعي المرتجفة
في ثناياها ترتجف......

وفي مقطع من قصيدة (جرذان كامو) يقول:

ما هكذا كانت الحانات
لا احد يغضب الكأس
للقارورة
كانت الايادي على الصدور....

المحور الرابع (كردستان):

لا نحتاج الى ان نعيد الى الاذهان الماسي التي حلت بالشعب الكردي على ايدي الانظمة التي تعاقبت على الحكم في العراق والتي تتلخص في انكار الحقوق القومية وانتهاز الفرص لتنفيذ اكبر المجازر بحق الشعب الكردي. هذا الواقع لا يدع مجالاً لاحد ان يقف على خط غير خط الانحياز لشعبه فكان والحال هذه ان انخرط الشعراء بصفتهم اكثر الشرائح رقة وارقهم احساساً وارهفهم شعوراً في صفوف المدافعين عن قضية شعبهم الكردي فلا غرابة ان يكتبوا في هذه القضية ما كتبوا وما يكتبون وقد اخترت عشر قصائد تلقي كل قصيدة منها الضوء على جانب من حياة الشعب الكردي. لندع قصيدة (وفي ابعد قرية) لتكون بانوراما حال اغلبية الشعب الكردي والذي برع فيها الشاعر في التصوير ايما براعة

حتى في ابعد قرية
ننام بعين واحدة
الاخرى تسمع
اذن واحدة ترتخي
الاخرى تحرس
منخر واحد
يشم ريحانة الوسن
الاخر
يشم الصخور والدروب
حين ننام
فقط يد واحدة تشخر
الاخرى
بندقية على قدميها ----

لننتقل انتقالة سريعة الى مقطع من قصيدة (معركة أعذب من السلام) اذ يقول:

الثلج يسقط على دور
قدامى البيشمركة
دور ابرد من القيود
اندى من عصافير
تحت المطر
انتم كنتم في الجبال
بعيون وشعور وشوارب سود
اما اليوم
فاكثر بياضا من لحيتي......

وكتب عن الكرد المهاجر الى الخارج قصيدة (وأنا) صور فيها

الازدواجية التي تلف حياتهم:

انتم من اشعاري
انا من وجوهكم الكالحة
وكلنا في وطن اللاخبز واللاقبل
متبرمون
هذا المساء نتصافح
نودع بعضنا البعض
على الحدود المقرورة
في السفن المجهولة............... ثم نقرأ
بجنون نلتقي
لاشعاري الطيبة
ووجوهكم المليحة
لكردستاننا العزيزة ----

وكتب عن حلبجة الشهيدة سبع قصائد قصيرة تحت اسم حلبجة يقول في احداها:

اجنحة
عصافير حلبجة
تضج بالصيادين
انفاسها مليئة بالاقفاص
لا تعود لغابة
لا تطير مع
تمايل السنابل.

وفي قصيدة اخرى تحت نفس العنوان يقول:

عيون الهرر
في حلبجة خافتة
والجراء مذعورة
بالمهدئات تكرى.

وعن فاجعة الانفال كتب قصيدة (الحجاج يمرون من هنا) يقول في مقطع منها:

من عرعرأتحدث
سلام لباليسان
أنت هناك
النسيم يمشط اهدابكِ
انا هنا
جذاذات المجمرة
تكوي جدائلي ----

وكتب عن الشهيد ملحمة (الشهيد يتجول وحيدا) يقول في مقطع منها:

الشهيد
برجلين حافيتين
ورأس متسخ
ولحية شعثاء
وجسد مقطع اربا اربا
وكفن مثقب ثقبا ثقبا
يرى على الارصفة
يمرو يتعثر.

وفي موقف صريح يدين الحرب وقتال (الاخوة الاعداء)٨ كتب قصيدة طويلة تحت عنوان (قبل ان يذهب الورد الى القتال) يقول في مقطع منها:

دخلت القتال
خلف صخرة هائلة
يطلق الرصاص
حاصرناه
رفع يديه ونادى
اسلم اسلم
بالرصاص اترعنا فمه
انا غنمت رشاشته
هو علبة سيجارته ----

ومن الوفاء للارث النضالي ورموزه الذين حملوا راية الكفاح كتب قصيدة رائعة في تذكر الشيخ محمود الحفيد تحت عنوان (خنجر الشيخ) يقول فيها:

من عهود بعيدة
في مساء
خنجر دبان حاد
على مدينة الشعر والثلج والعاصفة
وسلسلة بازيان
على موقد صخرة
قارمان الجريحة
يسكب درر الدموع
حشودا حشودا
ترتقي الناس أسطح المنازل
صخرة صخرة
سفحا سفحا
حيا حيا
دارا دارا
يعاينون حتى الأفول ---

اما في قصيدة (عشق) فلنرى كيف ردت انظمة الحكم على مطالب الشعب الكردي:

ايه ما اعظم
تلك البلاهة
انهم لا يفقهون
معنى احتراق العشق
لجرعة ماء انينا

في البحار اغرقونا
لوطن صرخنا
بقبضة تراب
ردموا افواهنا.

اما في موقفه القومي من بقية اجزاء كردستان فنكتفي بمقطعين من رائعته (نساء قنديل العاشقات) حيث يقول فيها:

فتيات قنديل الباكرات
جمرات تحت كتل الثلج
يؤاسين
قلوب انهار
حولت الاعاصير
لجليد دماءها
حين يخرجن من كهوف الكفاح
سربا سربا
يهيم بهن الوعول
نساء قنديل العاشقات
يقطفن اشعة الافاق
يحزمن في باقات
الورود الحمر الغافيات
تحت ثلوج العهد
أاقترب صباح الوعد
لينهمرن
بسلال النور والورد
على شوارع آمد
الحزينة.

الخصائص الفنية

أ- الوزن:

١ - استخدم الطريقة الهجائية (العشارية) ٥ + ٥ كما في قصيدة (على ماذا اتلهف):

دة سالَ ، دة بةهار
دة مؤمي طةنجي
ئاخ دةست خةرؤيي
ضةند تالَة رِةنجي

وترجمتها:-

عشر سنوات
عشرة فصول ربيع
عشر من شموع الشباب
اه من الخيبة
ما امَرَّ كدَّها

٢- استخدم الطريقة الهجائية (الثمانية) ٤ + ٤ واكثر من استخدامها كما في هذين السطرين من قصيدة (خنجر الشيخ):

ضاويان ليَية
طةرِةك طةرِةك و مالَ بةمالَ

وترجمتها:-

يعاينون
حيا حيا دارا دارا.

٣- استخدم الطريقة الهجائية (السداسية) ٣ + ٣ في بعض المرات كما في هذه الاسطر من قصيدة (بلاد الفحم):

ثيَم سةيرة
لةو ضاوة شةختانةم
ئةو هةموو فرميَسكة طةرمانة

وترجمتها:

اني مندهش
من عيوني الجليدية تلك
كل هذه الدموع الساخنة.

٤- كما استخدم مرات اخرى قصيدة النثر.

ب- المدرسة الفنية:

لم اجد انسب من تسمية (المدرسة الرومانسية المغتنية بالواقعية النقدية) لاطلقها على اسلوب الشاعر في كتابة اشعاره فهو ينحو عادة منحى رومانسيا محلقا في أجواء خيالية لتنتهي تلك الاجواء والتحليقات بإيحاءات وايماءات تعيد الانسان الى قلب الواقع وخاصة جانبه الكئيب المظلم لنقرأ له مقطعا من قصيدة (جرذان كامو):

الانهار المتعرجة
منهكة في انحدارها
ليس في وسعها
ان تلتفت لاشجار
في بيدائها........ ثم نقرأ
لا نملك اذانا
مرهفة الالتقاط
حتى نفهم في يسر
اناشيد الحرية
لجنيات الثورة ---

فالانتقال واضح جدا من ذلك الجو الرومانسي حيث الانهار المتعرجة لا تلتفت للاشجار الظمأى ثم فجاة يتشكى من عدم امتلاكنا اذانا مرهفة لنفهم اناشيد الحرية. وفي مقطع من قصيدة (معركة اعذب من السلام) يبدأ الشاعر

القصيدة بعكس القصيدة السابقة أي من الواقع الى الخيال البحت فهو يقول:

استعلامات الجامعة
ليس في وسعها
ان تفتش حقائب الثلج
الثلج يهبط بالمظلات
ها هو يمسك
ايادي الطلاب الدافئة
الى الجبال.

انه ينتقد واقعا غير مستساغ (تفتيش الحقائب) في استعلامات الجامعة لكن في جو مفعم بالخيال يكاد الانسان ان يتلاشى في ثنايا صورته الشعرية الاخاذة. ان هذا الامر يتكرر في اغلب قصائده وبالتالي يصبح اطلاق تلك التسمية على اسلوب نظمه القصائد موسقاً ومتناغماً في وحدة فريدة.

ج- بعض الملاحظات الصغيرة:

١- تكراره للكلمة الواحدة مئات المرات كتأكيد على التفرد كما في كلمتي (نهد) و (فم) في قصيدة (بلاد الفحم).

٢- تقطيعه الكلمة الواحدة لحروفها الاولية مثل كلمة هيروشيما (هـ ى ر و ش ي م ا) في قصيدة (حلبجة) والى مقاطع كما في كلمة (تيكدةضيَ و) (تيك/ دةض/ يَ و) في قصيدة معركة احلى من السلام.

٣- ابداعه في استخدام كلمة بدلاً من كلمة اخرى متداولة اذ استخدم (بةطولَ طريا) بدلاً من (بةكولَ طريا) كما وردت في قصيدة لماذا.

٤- استخدم كلمات وجمل مناطقية مثل (بوورن دويَ شةو) بدلاً من (ببورن دويَنيَ شةو) كما في قصيدة (تحت اشجار صنوبر دباشان).

٥- استخدم بعض الكلمات والجمل الصعبة مثل (حةزيا/ شمشالَيك لة هيَسكي زرافي دوو بالَي/ طةردي بةيانييةك).

٦- برع في استخدام الصور الشعرية والقصائد السابقة تشهد على ذلك.

٧- ربطه الكثير من الفعاليات الحياتية بالجانب الايروتيكي كهذين الشطرين في قصيدة (فتاة والجبل):

بۆ چیایەك شیعرم نووسی
كچێك سینگی رووت كردەوە ---

وترجمتها:

لجبل كتبت شعراً
فتاة عرت صدرها ---

مواضيع متفرقة

في مواضيع مختلفة كتب الشاعر قصائد غير قليلة اخترت بعضا منها على غير هدى. فعن سقوط البرد كتب قصيدة رائعة ندخل معه في صورة شعرية غاية في الدقة والرقة نتمنى ان لا نفيق منها

فهو يقول في قصيدة (برد):

هذه الليلة
تلعب الحوريات
لعبة قطع القلائد
اكتست المروج
حلة
حبات الخرز البيضاء.....

وفي انحياز الى الفلاح كتب قصيدة (ريشة الشمس) يرسم فيها صورة سوداء لحال الفلاح:

الشمس رسام ابيض
حين تلتقي أي حقل
تغمره باللون الاخضر
وحين تلتقي أي فلاح
ترسم له صورة سوداء.

وكتب قصيدة تحت عنوان (ذوبان) مفعمة بالصور الشعرية الرائعة فهو يقول:

قبل ان أغرق
في ينابيع عينيك الهادئة
كل العالم يعلم
اني عبرت بحارا وشطآنا
في تلاطم امواجها
غرقت حتى الاسماك والحيتان
قبل ان أغفو
في عبير شعرك
سبعة ايام و ليال..........

وفي قصيدة (معركة أعذب من السلام) وفي مقطع منها يدين الخيانة اذ يقول:

الثلج من اين يأتي
بكل ذلك الجبن
حين يبصر نارا
حجره يتندى
فلا خائن
في اعنان السماء
ولا ثعلب.

وقد كتب في توليفة رائعة بينه وبين المرأة والوطن قصيدة تأسر الالباب وتهز الاركان تحت عنوان (سيف المرأة سيف الاستسلام) يقول في مقاطع منها:

انا ووطني المذل نتماثل
هو في كل يوم يحتله رجل
انا كل يوم تحتلني امرأة
هو سل سيف التمرد
وانا حسام الاستسلام ----
المرأة
في الصخور الناتئة
خلف اسوار الصدر المحصنة
حجزت يدي المتحركة
لم تتح لي الفرصة
حتى امد اصابع الفداء الخشنة
للحلقة السرية
للرمانة ذات القلب اللاهب ---
المراة
لم تدعني في ليلة
من ليالي كانون القارسة
ان انسل من حضنها الدافئ
لازخرف صدر المدينة
بورود ملصقات الشهيد ---

وفي ربط محكم لوحدته مع الطبيعة كتب في قصيدة (رابية) يقول

في نهايات تلك الروابي
وفي تخوم السهل المنداح
وحيدة تلك الرابية
في الليل
اذ تحاصرها الرهبة
بالصدر تلصق ساقيها
ذقنها على الركبة
تلك الرابية
مثل كمثرى
علي صينية خضراء
ربما نهد وحيد
في صدر حسناء............

ويمضي الشاعر في نظم قلائد الشعر وروائع النظم وفرائد الصور فيقول في رائعته (سروت سوز):

ثلوج كل شواهق الجبال
تذوب
عداثلج على محيا «سروت سوز»
يهبط
اوراق كل الاشجار والاشواك
تذبل
عدا اوراق فى لحية «سروت سوز» البيضاء
تخضر
كل الالغام القاسية القلوب
تنفجر
عدا الغام تحت انامل عشر خضراء
تستحيل
سرب حمائم بيض للعلياء
يحلق
ثروات كل موسري المدينة
كتراب
تتذرى
عدا ثروة «سروت سوز»
في اطارلوحة ثروة الشعب
تنتظم.

* سروت سوز، فنان تشكيلي كردي من السليمانية، توفي اثر حادث دهس.

نقد يبني لا يهدم

هذا نقد لايبحث عن (كعب اخيل)٩ بل عن بريق اكثر للجواد التفاح والالق الساطع والعبق الفواح لفارسه.

١- يقول الدكتور عزالدين مصطفى رسول عن الشاعر الراحل كوران (اقوى شاعر كردي في تاريخ الادب الكردي اجمع)١٠ ويقول عنه حسين علي شانوف (كورد اوغلو) انه (اشهر ممثلي الشعر الكردي المعاصر)١١ فاذا ما قيم هذان الباحثان الفذان گوران هذا التقيم فأنهما لم يقولا الا الحقيقة والكل يعلم كيف تضامن گوران مع المغني الامريكي بول روبسن في سنة ١٩٥٤، ذكرت هذه الحقيقة لاؤكد بأن طريق التقوقع على الذات ليس بالطريقة الفضلى لشرح قضيتنا بل الانفتاح على نضالات الشعوب الاخرى هو الذي يفتح أمامنا الآفاق الرحبة، فيا

حبذا لو ان الشاعر يطل برأسه في بعض المرات على بعض معاناة الشعوب الاخرى، صحيح ان شعبنا الكردي حين نزلت به النوازل لم يسعفه احد بل ان اغلب الذين كنا نتصور انهم سيهرعون لنجدتنا ان لم نقل جلهم صفقوا للدكتاتور وصمتوا صمت القبور على جرائمه لكن مع ذلك من الافضل لخطابنا ان يتوجه الى الشعوب التي تعيش ظروفاً كظروفنا.

٢- حين يقول الشاعر في مقطع من قصيدة معركة أعذب من السلام:

مثل عيني ضرير
امام باب المسجد الكبير
عين الثلج
بيضاء بيضاء ---

حبذا لو وسع الشاعر من دائرة رؤياه وكتب قصيدة عن عمال المسطر ايضاً الذين يقفون كل صباح على الارصفة القريبة من الجامع الكبير حتى لا يقال بأننا ان لم نتضامن مع عمالنا وهم بين ظهرانينا فكيف بالتضامن مع دارفور والباسك وسجناء الرأي في كل سجون العالم.

الخاتمة

ان محاولة الشاعر قباد في كسر جليد التقليد وشق طريق التفرد قد تدخل في موضوع تحرير المبدع الذي يرجع تاريخه الى ازمان سحيقة والتي ظهرت بعض تداعياتها في القرن التاسع عشر خاصة بعدما اشعل جان جاك روسو في كتابه (اميل) النار في القيود التي كانت تغل أعناق الأدب بدعوته العودة الى الفطرة الانسانية ثم توالت تلك المحاولات للإفلات من ذلك الاسر بظهور الطبقة الوسطى بفعل الثورة الفرنسية حيث تحرر الادب بشكل من الاشكال من تأثير الوصاية التي كانت تفرض عليه الولاء للسادة ثم تتالت تلك التطورات طوال القرن العشرين ولحد الان في صراع مستمر بين المبدع الذي يريد التحليق عاليا وبين ذلك المترصد لذلك التحليق بتلك التذرعات المعروفة، نتأمل ان تبقى اجنحة الطيران بأباهرها وخوافيها وقوادمها في ابهى حالات الطيران هذا ما عهدناه ولمسناه في شواهق الجبال التي ابدا تتزين بالطيور المحلقة.

المصادر

١- ص٥٢ ديوان عبدالامير الحصيري (شمس وربيع) تقديم واعداد عزيز السيد جاسم، وزارة الثقافة والاعلام العراقية ١٩٨٦.

٢- اشارة لقصيدة الشاعر (قتال) في ديوانه الشمس في كأس مكسورة.

٣- الاعمال الادبية الكاملة لدوستويفسكي ترجمة الدكتور سامي الدروبي (٦) دار ابن رشد.

٤- ص٥ الف ليلة وليلة مراجعة وتقديم الدكتور محمد الاسكندراني، الجزء الاول، دار الكتاب العربي، بيروت.

٥- ص ١٨٥ رواية (الشاعر) للشاعر الفرنسي ادمون روستان ترجمة مصطفى لطفي المنفلوطي، ط ٨، مطبعة الاستقامة بالقاهرة ١٩٥٠.

٦- ص١٨٥ الاعمال الادبية الكاملة لدوستويفسكي ترجمة الدكتور سامي الدروبي، الهيئة العامة للتأليف والنشر.

٧- ص ١٤٧ مذكرات بابلو نيرودا (اعترف بأنني قد عشت) ترجمة الدكتور محمود صبح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٨- الاخوة الاعداء رواية للكاتب اليوناني نيكوس كازا نتزاكي مؤلف رواية زوربا الشهيرة.

٩- كعب اخيل، اخيل هو اعظم ابطال الاغريق فتل بسهم من باريس اصابه في كعبه، المنجد في الاعلام، ط ١٢.

٠١- ص ٣٧ الاعمال الشعرية الكاملة لعبدالله كوران ترجمة وتقديم الدكتور عزالدين مصطفى رسول ١٩٩١.

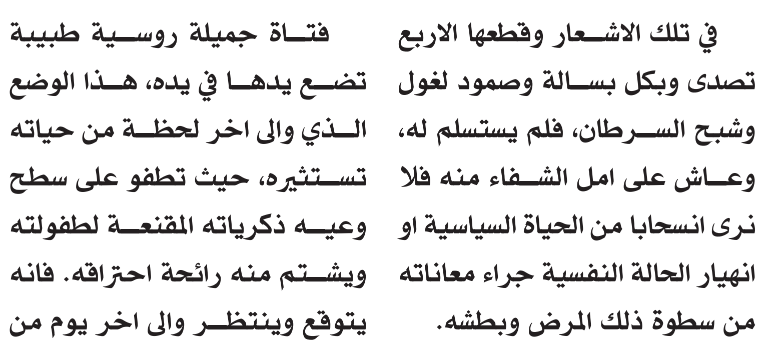
١١- ص ١٤٩ كتاب (شعر الشاعر الكردي المعاصر) تأليف حسين علي شانوف (كورد اوغلو) ترجمة شكور مصطفى، المثقف الجديد، وزارة الاعلام العراقية.



الشاعر الكردي كوران..
محاولة تحليلية نفسية لسيرة الشاعر (2-2)

بقلم: فاضل كريم أحمد «ماموستا جعفر»

ت: دانا أحمد مصطفى



في تلك الاشعار وقطعها الاربع تصدى وبكل بسالة وصمود لغول وشبح السرطان، فلم يستسلم له، وعاش على امل الشفاء منه فلا نرى انسحابا من الحياة السياسية او انهيار الحالة النفسية جراء معاناته من سطوة ذلك المرض وبطشه.

اللافت العجيب في الامر وكما فعل في بدايات شعره، حيث كتب عن والدته، فانه مرة اخرى وفي اخر قصيدة له يعود مجددا الى مائدتها لاستخراج ما بباطنه من احاسيس نحوها.

كنت مستلقيا على ظهري
وطبيبتي..
تقتل ثعبان سرطاني
لا اقول انها كانت رؤوما
تذرف الدموع من اجلي
بل كانت كابنة لي تماما
تضع كفها في راحة كفي

فتاة جميلة روسية طبيبة تضع يدها في يده، هذا الوضع الذي والى اخر لحظة من حياته تستثيره، حيث تطفو على سطح وعيه ذكرياته المقنعة لطفولته ويشتم منه رائحة احتراقه. فانه يتوقع وينتظر والى اخر يوم من حياته ان تستظله بحنان الامومة وتحتضنه كـ(مريم) وتمطر عليه امطار الحب والحنان. ان عطف الامومة والام المتفانية كانت غائبة في حياته. لذلك فان (والدتها) فهيمة والى اللحظات الاخيرة من حياته تظهر على مسرحه من وراء السحب المتعالية، لقد كان محروما من حنان الامومة وباحثا متشردا عنه. والعجيب ان الشاعر يقص ويروي محروميته تلك الى مرحلة طفولته من على مهده.

ما درّ هذا البيت
الذي كان الابوان متاخمين للمهد
يسمعان مضغ الانف

عند هذا الرضيع اذا اصغى والده اليه والى نحيبه وبكاه فهذا يدلك على ان هذا البيت عامر معمر. واذا تجاهلاه فهذا البيت خرابة ويغرد فيه الغراب.

ان امه ولاي سبب كان لم تلتفت الى فلذة كبدها. وهذا يشعر الطفل انه قذر ووسخ وخبيث وتافه وعديم الجدوى وقبيح. وهذا هو علة عدم اهتمامه واغداق العطف والحب عليه. وان شخصا اخر او شيئا اخر مدار اهتمامه.

علاقة الام برضيعها

ان الشاعر لم يستطع لا كتابة ولا شفاهة او لم يرد ذلك ان

يتحدث عن تجربتـه مع والدته. ذلك ان هنـاك بعضا من العلاقات مـا لا يمكـن التحدث عنهـا، وانا ارجح خطوة اخرى الى الوراء والى مرحلة الطفولة المبكـرة، الواقعة في المراحـل المبكـرة (اللاوعـي)، حيث ذكريات الطفولة او الرضيع المتشـرب من ثدي امه، تتحول الى العقل الباطـن وتوصد باقفال من المراحل العمرية التالية ولكن دون ان تمحوها وتقضي عليها.

ان الشاعر مصاب بقلق الذكريـات بين مفهـوم (الرضيع) ومفهوم (الصبي). فهو يقوم بنشر (رضيـع بـدون أم) في (كلاويـز بعددها ٣-٤ عام ١٩٤٢)، وفي ديوانه ينشـره وتحت عنـوان (صبي بلا أم).. وهـذه ليسـت صدفـة ولم تات لدواع فنيـة جمالية مجردة. ويبدو ان الشـاعر كتب هذا الشعر في نهايـات العشـرينيات وبدايات الثلاثينيات، فلـم تعجبه طريقة صياغتـه والتقنيـات الانشـائية والفنية المسـتخدمة فيـه، لذلك لم ينشـر حتى وقت صدور مجلة (كلاويز)، حيث قام بنشر عدد من الاشعار القديمة والجديدة فيها.

وانـا عندما اكتـب واقول: ان الشـاعر لم يرض عن عمله وعن فنونه الشـعرية، فنحـن بحوزتنا اعمال اخرى للشـاعر على سبيل المثال (عند سكرات المحتضر هيوا) المنشـور عـام ١٩٣٣ ـ وبعد تسـع سـنوات ينشـر (رضيع بـلا ام).. فاين مسـتوى هـذا مقارنة بذاك السابق الذكر؟

لانجـد في (رضيـع بـلا ام) الحنيـة والموسـيقى والاسـتثارة وعمق الجروح والصـدق، مقارنة بـ(احتضار هيـوا).. فـ(رضيع بلا ام) عمـل مهنـي عديـم الحيوية عبارة عن حكاية ملحمة او تجربة شعرية وليس شـعرا، فهذا الشعر لايبدو عليه سمة انسانية ـ لاحب ولاحنان ولا موسـيقى او الحرقة والتفاني من اجل الاخرين.

ان الشعر(رضيع بلا ام) (حدث تراجيدي) الذي ليـس قريبا من الحقيقـة لكن يخلق خيـالا واهبا مانحا عليه الواقعية.

فالشـاعر سـمع بالحـدث كما سـمعناه، لكن العلاقـات المخبوءة المجهولة المكبوحـة بين الام وابنه ومـن منطلـق التشـابه والتماثل بـين المتماثلات، ظـن معها خيال وتأمـل الاخريـن حقيقـة واقعة يزعـم انه رأها ولامسـها. انه كان بحاجة ماسـة الى قصـة تعثر له على الابـواب والمداخـل المجهولة لاشـكالية الحب الاساسي ويفتحها علـى مصراعيهـا. وبعـد كتابته القطعة الشعرية توصل الى انها لم تكن في مسـتوى(درويش عبدالله ـ عنـد احتضار هيـوا).. ويبدو ان نفس اشـكالية الام مع ابنه الماثلة في شـعر(من كركوك اكتب لامي) تظهـر مـرة اخرى على سـطوح علاقاته واعماله الشعرية:

طفل دون أم

لا الآه يركد في الصدر

ولا الدمـع بقادر ان ينسـاب صامتا

لا اللسان يهدأ اكثر من هذا

لا ولا القلم يصمد اكثر فاكثر

مثل جسد بارد لميت

لا الشـعور يسـتوي مكانه، ولا الحس

فمشهد رأيته يهز الحجر

فمن ذا الذي يتصور امامه اما

قد اكتوى كبدها بموت وحيدها

يتصورها مقطوعـة في صحراء، لن يبلغ انينها

الى احد، وتظـل جنب جثمان ابنها

مشهد كهذا، ينغرز مؤثرا

كإبرة في كل وجدان

غير اننـي آه، قـد رأيت بأم عيني

ما يتضاءل قبالته هول ما رأيته

لم ار اما ثكلت بعزيزها،

بل رأيت الطفل الصغير

يذرف العبرات عند جسد امه

كان مرميا دون رضاعة

دون ترانيم عزاء

هذا ما اذاب مني، من

اعماقي قلب الانسان

ان القصة الثانية المتخيلة لا علاقة لها بالواقع، بل اراد الشاعر بدون وعي ان يسدل القناع عن مداخل مشكلته الاساسية الذاتية، فهو عندما كان رضيعا يتشرب من ثدي امه التي كانت مصدر غذائه وارضاعه وليست مصدرا للحب والحنية والدفء، فهو قد ارتضع من اثداء ميتة ومن ام ميتة.

صورة المراة في الشعر الرومانطيقي

اجزاء من اشعار كوران مكتوب عليها يوم وسنة كتابتها ونظمها، واجزاء اخرى ليس مذكورا عليها شيء. اللهم بالصدفة او بعيد نشرها السابق نتعرف على زمن كتابتها، فلو كانت بحوزتنا تلك التواريخ لكتابة اشعاره، لكان بامكاننا تحديد التاريخ الذي غادر فيه الشعر الكلاسيكي متحلقا في عالم الشعر الرومانطيقي.

نشر عام ١٩٥٠ مجموعته الشعرية (الجنة والذكريات)، ونحن اذا قمنا بتصنيف اشعاره بالمنظور المنهجي، لاستخلصنا ثلاثة انماط وثلاثة مسارات في القائها.

١- الشعر الكلاسيكي/ هذه المجموعة عبارة عن خمسة غزليات(الى اين وبخير، رغم ان، يا شوق كلاويز، لم يدر هنيهة) ففي هذه الاشعار تتجسد اثار



مجمل القصيدة عبارة عن مشهدين مختلفين:

١- مشهد رضيع ميت مازال ماسكا بثدي امّه.

٢- ومشهد ام ميتة مازال طفلها الحي مرضعا من ثديها.

يمكن ان يكون الشاعر قد كتب هذه الصورة الشعرية استلهاما من روح الروايات التي تحكى عن الدمار الماحق الذي نتج عن الحرب العالمية الاولى، فهو اراد تصوير مشهدين لحدثين مختلفين او متناقضين. في الاول اراد تصوير مشهد تلك المرأة الحية التي لاتفصل رضيعها عن ثديها، ثم يتخلى ويغادر هذا المشهد ليخلق من جديد مشهدا اخر مشابها للاول في مأساويته، ومغايرا له في بطليه.

اصابع المدرسة الكلاسيكية، ففيفها إستخدم الاوزان العروضية العربية وقافيتها، حيث تاثيرات نالي وسالم وكوردى ومحوى واضحة جلية، وجزء من تلك الاشعار ملبوس فيها اسم الشاعر نفسه:

لقد خاب أمل كوران في قبلاتك ووصالك

وتكفيه التفاتة وطرفة عين منك

ان اشعاره الكلاسيكية مقارنة بالرومانطيقية والواقعية منها قليلة وان كان منشغلا بالكلاسيكية منذ عام ١٩٢١ الى مستهل الثلاثينيات ومنطويا بها.

٢- محاكاة الادب العثماني/ نصادف اربعة غزليات (الفتاة الجميلة، الحضارة، ظل هيوا، المرأة) فلو نظرنا على سبيل المثال الى مدنيته نجد هذا البيت:

الحضارة كهرباء وقمر

يا من تمنحين الضوء لجنس البشر

فمن حيث المحتوى والجوهر تختلف المواضيع الواردة فيها عن الكلاسيكية حيث سيادة المنهج التنويري، ومستثمر فيها الالفاظ العربية العثمانية، اي تلك الكلمات العربية السائدة الاستخدام في عصر النهضة العثمانية(٢٣).

٣- المجموعة الرومانطيقية/ لكي نتفهم رومانطقية الشعر لدى كوران وتصويره وتمثيله لعالم المرأة، يتوجب علينا تعريف هذا المفهوم. وهذا بيت قصيدنا، ان نسهب الحديث في موضوع وندع الموضوعات الاخرى لحينها واوانها.

الرومانطيقية

هي عبارة عن مرحلة من مراحل الادب والفن الاوروبي في نهايات القرن (١٨). متزامنا مع اندلاع الثورة الفرنسية. واستمرت حتى اواسط القرن (١٩)، حيث كانت تُقيم التيار الكلاسيكي والتنويري من منظوري معارض ومتضاد، مركز ونقطة اهتمامه عبارة عن القوى الحسية المجردة.

المفهوم مقتبس من كلمة (namor) لتوصيف وتعريف شيء عجيب لافت للانظار ومميز مشجع بالجموح والتمادي الخطر والاعراض عن الحضارة الحداثية الحديثة متوجها نحو الطبيعة الانسانية ببعديها النفسي الروحي والجسدي، والعودة الى روح الحياة ونمط الحياة في مجتمعات القرون الوسطى، الغرض الاساسي الدقيق من تعريف الرومانطيقية هو الحركة الادبية الفنية التي ظهرت بعيد اندلاع الثورة الفرنسية في ١٧٨٩ م، وفي عصرنا، في عصر تداعيات الحياة المعاصرة واشكالياتها وخاصة ما يتعلق منها بتداعيات مابعد الحداثة فان الرومانطيقية ومرة اخرى تَمر بنهضة مستديمة.

وهناك ضد الرومانطقية مجموعة من الانتقادات والمؤاخذات المستديمة (اللاعقلانية - الشكوكية - القومية او العرقية - التاريخ الاسطوري - الفردانية اللامحدودة - اسطرة الطبيعة للرومانطقية(٢٤) خصائصها ومميزاتها: الاهتمام بالثروة الغنائية الشعبية، والاستناد الى الابيات والاساطير والحكايات القومية المحلية، والرجوع الى الشعر التراثي الشعبي.

ان اجزاء من اشعار كوران رومانطقية المنحى من دون اشارة الشاعر الى هذا المفهوم(٢٥). والظاهر هو انه كان على علم ومطلعا على اعمال الشعراء الاوروبيين وطالعا/ قارئا بعضا من المصادر والمراجع عن الرومانطقية الانكليزية، حيث تتجسد اصداء تلك التاثيرات على خارطة دراساته عن تاريخ الشعر الكوردي. من جهة يودعُ عالم العروض العربي وقوانينه وضوابطه القافية المجموع في كتاب من قِبل الفراهيدي، ومن جهة اخرى عائد الى استثمار اوزان الاصابع (الهجائي) السائدة في الثروة الشعرية الغنائية المستخدمة المتناولة من قِبل الكثير من الشعراء (بيسارانى ، ولى ديوانه، مولوي).

علاوة على عودته الى النمط والشكل المحلي المالوف، فان الالتفات الى الثروة الفولكلورية التراثية الكوردية مسيطر، هذه الالتفاتة التي دفعت عددا من الكُتاب الكورد الى الاهتمام بانعاش ابيات الملحمة الكوردية.

ميزة اخرى او خاصية اخرى للرومانطقية مقارنة بالكلاسكية هي ان الشعراء حاولوا الاقلال من الكلمات العربية والاكثار من استخدام الكلمات الكوردية في القصائد الرومانطقية.

ومقارنة بسيطة عابرة بين قصيدة (لم يدر الفلك المخالف، جولة هورامان، الوردة الدموية)

تُوضح حدةّ وكثافة الانفعال القومي واستخدام الكلمات الكوردية حيث تحتل الالفاظ الكردية والبيئة والاجواء الكوردية مساحة شاسعة منها.

لاشك ان تلكَ الاستباقية في استخدام الكلمات العادية المالوفة ضد الكلاسيكية، تعتبر لزمانه وبيئته الشعرية شقا لطريق صعب مستعص على غيره، ذلك ان قُراء الادب الكلاسيكي معتادون على الايقاع الكلاسيكي السائد. فاين هذا الشعر المنظوم من قِبل نالي العملاق من الشعر الرومانطيقي المنظوم من قِبل كوران.

يا مصدر النور وجاذب الناس للنظر اليه

وشروع النظر لم يكن الا بمددك

يا فياض رياض الورد والشمس واللؤلؤ

يا شوق محياك شفتيك موضع المذاق(٦٢)

وأورد من قصائد كوران مقطعا من (جولة هورامان):

كومة من الجبال الوعرة، رافعة الهام

تحتضن السماء الزرقاء،

برقع رأس من قمم ثلجية، صافية البياض

سواد الغابات في وديانها الصامتة

جداول الماء تترقرق في مآقيها

تسير وتسير، ولن تنتهي، مدارات الجبل

ان الاختلاف بين هذا وذاك كالواقع بين الثرى والثريا.

فنحن اذا قمنا باجراء مقارنات بين اشعار كوران ونالي فان الاختلافات واضحة بائنة. هذه الاختلافات بين مرحلة الشعر الكلاسيكي لكوران ومابعد تلك المرحلة جلية. وهذا المحور تعوزه دراسة مستقلة بذاتها ولا تلتقي مع مبتغى ومقاصد هذه الدراسة. فنحن نريد التطرق الى محور واحد وعلى محورٍ واحد. وهو متمثل في قراءة كوران للحب والمرأة.

نصطدم في اشعار كوران بنقيضين ظاهرين، من جهة الانكباب على الحس الوطني والنقد الاجتماعي (مات قاله) و(بيكس) و(الشهيد)... الخ. وهذا طابع اساسي في الرومانطقية في بدايات ظهورها في بداية عصر الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩. والجهة الاخرى عبارة عن صورة المرأة.

ان الرومانطقيين بصورة عامة يحتضنون الافكار المتحررة من حرية المرأة والنضال من اجل العدل والمساواة، والظاهر انه نتيجة لوقائع واسقاطات تاثيرات تلك المفاهيم التحررية ظهرت العديد من النساء على مسرح الحياة الادبية والكتابة والفن واشتهرت فيها.

ان الشعر الجنسي او الحس العاطفي الذي له علاقة بالحب على شكل إستعرائي منجذب بقوة الخيال، وهو يعني ايضا تصوير وتمثيل الصور المستعراة المتعلقة بجسد الذكور والاناث.

ان هذا النوع وهذا النمط الادبي متندر في اروقة المدرسة الرومانطقية. حيث ان احد ممثلي الرومانطقية اورد اشارات جانبية لمشهد جنسي بسيط، جوبه بجملة من الانتقادات اللاذعة واعتبر عمله هذا عملا فاضحا ومعيبا(٢٧)

. اريد ان اشير من خلال قولي ذاك ان اناسا وبصورة غير مباشرة اشاروا الى المشاهد الجنسية ومن وراء الكواليس. فعند كوران الشاعر يغطي الشعر الجنسي مساحة واسعة جدا من اشعاره الرومانطقية، فهو لم يقدر على اخفاء ظمأه البلاغي والاستعاري عند تطرقه الى عالم الجمال والحب والطبيعة الخلابة.

ان تجربة علاقاته وجموحه وتماديه ومشاكساته في عالم المرأة تعود الى عمر المراهقة (١٤) الرابعة عشرة. ووفقا لرواية له للاستاذ محمد ملا كريم: (انه في خلال عام ١٩١٨ في الوقت الذي احتل فيه الانكليز حلبجة، فان والده اخذهم الى بياره وكنت مرتديا (رانك وجوغه) ملابس كردية وحزامي المصنوع من القماش كان جذابا. وفي احدى الحدائق (جه مى خواجيانى) مَـرّتْ بجانبي فتاة بالغة الجمال والدلال فقالت ان حزامك جميل جدا، لماذا لاتعطني من قماشه ما اخيط به لنفسي (سوخمة)؟ فاجبت على الفور: اعطيني قبلة ساعطيك ماتريدين:

ليس بمقدور كل مراهق في عمر الصبا، ان يطلب من فتاة رآها للمرة الاولى ان يعطيها ماطلب وان يرمي لها صنارة صيده. لكنه وبدون مقدمات او موراوبات ومناورات، وبدون خجل او حياء افهمها غرضه منها، ولم يعر اهتماما بالاداب العامة والسلوكيات المعهودة.

معيار الجمال

ان معايير الجمال عند كوران ليست شرقي المنحى والمغزى (السمراء ، سوداء الشعر والعين، المتغنج، الحواجب المقوسة، ذات القامة الطويلة، سياجمانة...)، فان معيار الجمال لديه غربي ومن المحتمل ان تكون تلك الفتاة التي يقرظ له الشعر نادرة جدا:

يا فاتحة الشعر، وردية الشفاه،
يا ذات شعاع هادئ في النظرات
يا فتاة جميلة ذات خد وردي ناعم(٢٨)

+++

كثيرا ما جذب الشعر الاصفر نظراتي
وكثيرا ما اضاءت العين الزرقاء عيني بشعاعها

+++

ايها الخريف، ايها الخريف
ايتها العروسة الشقراء

ان في عالم التخيل الذي يسبح فيه الشاعر يقدم صورا للمرأة ليس لها مثيل او هي قليلة التوارد في الشرق. صحيح هنالك الكثير من الفتيات الجميلات (ذوات العيون الخديجة والشفاه الحمراء والشعر الاصفر) ولكن لايمثلن اغلبية. وهن ونظيراتهن كثيرات في ستوكهولم وكوبنهاغن وهامبورغ... الخ.. ولا استبعد ان الشاعر قد صادف رؤية تلك الحسناوات في ديوان عثمان باشا وعادلة خانم او انه راهن مع ميجرسون عام ١٩١٨ اذ زرن حلبجة، فترسبَتْ ذكرياتهن وصورهن في ذهنه وهو في ريعان شبابه وعمره.

ان وصف وتوصيف الطبيعة وعبادة الجمال والحب مالوف في الرومانطيقية الاوروبية، لكن كوران تجاوز الحدود المالوفة بل انه قفز على هذه الحدود الايروتيكة الاوروبية وتجاوزها بحصان تخيلاته الجامحة.

الاكتاف والجيد والاعناق العارية، الصافية
الصدر اللين والنهود الناتئة، الصلبة كالحجر
القامة الهيفاء، الرائعة، السنية
الجسد البض قليلا، والخصر النحيل
وبشرة بيضاء يسري الدم فيه بلون الورد
الخد الممتلئ وذقن مقعر وسطه

الظاهر ان هذه الروح الالتذاذية والرغبوية المشتعلة المتاججة للشاعر لم تكن لتنطفئ وتُنفس في مدينة كحلبجة او السليمانية

او اربيل. فلا العلاقات الاسرية ولا مدى التطور الذي لحق بالثقافة الاجتماعية تسمح بتلك التجديفات الغريزية، وان اليات القمع والكبح بدءا من التشهير وصولا الى التهديد والوعيد والقتل هي من الطوارئ المحتملة حدوثها في عالم كعالم الشاعر انذاك.

انه لم يطف نار رغباته المغلية والمترنحة والمشتعلة، الزواج التقليدي والعلاقات الغرامية. فتلك الاجساد المخبوءة في العباءة والستائر الواقعة خلف الجدار الحديدية للمجتمع المتخلف، تزيد من احتمالات تفجر البراكين النائمة في احضانه.

اسير ونظراتي تتلصص لترى

حسناء محبوبة تسترها عباءة سوداء

بتهادي حجلة وتمايل طاووس او قمري

تاتي مسرعة، تمشي جميلة، تقطع شارعا

بضع خطوات كانت تفصلها عن مستقري

اذ انشق الحجاب، فرأيت رمقات عين

اي عين غير عيني كوران تقدر على رؤية واستشراف كل هذا الجمال والدقة المتناهية في وصفه في احصان الحجب والعباءات المادية والمعنوية.

فالعباءة والكفية هي لستر واخفاء الجمال. لكن عيني كوران وبغية التفتيش والبحث وراء سراب بعيد لجمال مخبوء يجسد كل تلك الصور الفنية والتمثيلية الخالدة عنه، فليس بمقدور الحجب والاقنعة ان تخفي اي شيء عن بصيرة النسر المتعبد للجمال وعالمه.

ان هذا الشاعر الظمآن - الجائع العينين - الباحث بلهفة وحيرة عن الجسد الجميل واوصافه، يرى من وراء الاف الاغطية والجدر الحديدية (اليدين والاصابع والمعصمين)، ويستقبل فضاء الحرية في الرؤية والنظر والتمعن لاي جزء من الجسم الذي لايسمح المجتمع برؤيته والنظر اليه وتوصيفه. انه يغادر تلك الازقة الضيقة لحلبجة والسليمانية وكركوك متجها صوب نهر دجلة. من عالم الممنوعات والمحرمات الى عالم الادخنة والمصابيح الصفراء والحمراء، حيث تعليق الضوابط الاجتماعية الحارمة. حيث سمح له بتنصيب عيني مصوراته الحسية والغريزية ان يستكشف وكذئب اهلكه الجوع كل المحرمات نقطة بنقطة. من خلال اجساد الراقصات (حوريات الرقص) شبه العاريات، وان يهطل مطرا وابلا على السماوات والبراكين لنفس الشاعر:

درٌ لجمالها! لها ذراعان بلوريتان

لينة لينة

تهطل منهما الامواج

المشهد نفسه، (الرقص الشرقي، التمثيل، اهتزاز الاعضاء المحجبة، عارية، اثارة ايروتيكية، ماثل في قصيدة (ليلة في عبدالله):

هي وردية البشرة، ناعمة الجسد، رقيقة

هي نصف عارية، شفاف رداؤها

+++

هيفاء ذات جيد وصدر من رخام

على اللبة العارية وضعت سمطا

مشعا من الجمان

ليخطف ويزيغ الابصار

ان هذا المشهد لا علاقة له بالحب الحقيقي، الحب والهيام الغرامي الرومانطيقي. انه يبغي ايجاد علاقة روحية (ولي ديوانه وشه م) (شيرين وفرهاد) وبعثهم. انه لايريد رؤية الجسد الحافي وان يقترب من النار. لكن شاعرنا الرومانطيقي من خلال خطوة واحدة ينهي مجموعة من الرؤى من الوجود ويمحو الحب من عالمه.

انه يشتري مشهدا جنسيا بماله وينظر الى الجسد العاري (حوريات الرقص)، ان هذا الجسد جسد (فنانة) مهنتها اثارة الغرائز

للمتفرجين الباحثين عن اللذة. ان جسد الانثى لعيني المتفرج والمخمور تُعرضُ عارية، فان هذه المشاهد الجنسية من ادعاءات الحب والهيام وحب الجمال.

لا تحذري من اللهفة الحادة لنظراتي

فانا رجل حملت من الجمال قبلة ايماني

نظرة القيها انا، على ذلك القد الشامخ

هي نابعة من قلب صاف، نذرتها للجمال وحده

ان الشاعر يدعي انه متعبد الجمال الاخاذ ويؤكد على منحاه ذاك (نابعة من قلب صاف، نذرتها للجمال وحده)، اننا لو تمعنا الانظار وفقا للفرويدية في البعد المبطن لنسيج القصيدة فاننا لانجد سوى (العذرية المباحة ـ الادعاءات الطهرية)، ان الصائد يضع الحبوب لاخفاء مصيدته غرضه الاساسي المبطن. ولايخشَ ولايتردد ـ هو لمجرد تبديد المخاوف والاقتراب اكثر والخداع .. لاتخف ولاتخش ـ لاتؤجل ـ لاتتحفظ) انها من اجل الهدف النهائي (صيد الفريسة).

ان كل الكلمات المزينة المزخرفة والشطف والموسيقى والشعر كلها اشارات رمزية لاستدعاء ومناداة فتاة (الجميلة العابرة) الى مكان مخفي بعيد عن عيون المراقبين، تحت الشجيرات خلف الصخور.. انه اذا كان نيته وغرضه غير محمل بالشكوك ولاتراودها ـ فلماذا اللجوء الى (لاتخف ـ لاتخشَ)؟ وتبديد المخاوف:

هذه النظرة المنكسرة من طرف عينيك المخمورتين

لا تنزليها الى موضع قدميك، بل انظري صافية، مرفوعة الهامة

ان رسالة الحب والغرام - الدعوة بغية التقرب الى الانصهار ـ بالعين وبالنظر تصل وتوصل للغة ان تخرس وتصدم، فالغواصون والسباحون الى قاع البحار بالزي البحري والغوص البحري الى قيعان البحار، يدربون على مدار شهور على استخدام لغة العين.. ذلك انهم لاتنفع معهم في تلك الاعماق غير لغة العيون.

الخوف ـ الفرح ـ الغضب ـ مرض الكذب ـ الصدق يمكن استشرافها وقراءتها من خلال التمعن في العينين.

ان الشاعر يطالب (حسناء الطريق) (لا تنزليها الى موضع قدميك، بل انظري صافية، مرفوعة الهامة).

ربما يعلم كل انسان تلك الحقيقة، ماذا كان سيحدث اذا نظرت تلك الفتاة البائسة من على ذلك الطريق الى وجنتي وعيني الشاعر:

لم يقتل ابدا عطشي ولم يسكن رغبات قلبي

وظل طائري الجائع يتنقل من غصن الى غصن

فان شهدت وردة حمراء في بستان ما

مضيت نحوها، حتى وان غرس **الف شوك في قدمي**

بل كنت هائما حول الوردة الحمراء، وبقيت

فراشتها الساذجة، بعيدا بعيدا

والان اذ يغمرني الملل والتمني

لحسناء اخرى ما الفيتها بعد

ليس بامكان الجمال وحده ان يطفئ شرارة رغبته الجنسية ولم تستطع امرأة ان تهدئ من رغباته المتاججة، لذلك لم يكتفِ ببناء عشه على رأس شجرة واحدة بل يراوح بين هذا الغص وذاك الغص. ان هذا يمثل نفس العُقدة النفسية لشهريار في قصة الف ليلة وليلة، الذي في النتيجة (شهرزاد) الفتاة الذكية الفطنة للوزير.. كل ليلة تنومه من خلال سرد قصة غير مكتملة، الى ان تنفك وتتفكك عقدته النفسية من خلال سردها القصصي وتعالج، ومن ثمّ يتخلى عن قتل زوجاته..

(حضنها حار فؤادها دافئ) الظاهر ان هذا الحضن الدافئ لم يكن حضن الحب والغرام والعشق بل حضن لجمع المال ولمّ الحال لذا

كان (حضنها حار فؤادها دافئ).
تبدل وتغيير في تصوير المراة
كنت في السابق ومهما حاولت
لم اكن لافهم هذه الابيات لكوران:

الى حسناء تجيد الرقص
وتجمع القدمين الدوارتين
في حل وترحال، مع التانكو باتقان
وتارة تأتي نغمة الفالس والخيال
مع سكره من الجعة المرة
تدفعان ايديهم الى الجباه
وتأخذان الخيال الى دنيا الخارج
الى متى؟ بل الى ما بعد الرقص
(مرحى.. مرحى)، تصفيق جيد بعد ألحان الفالس

وفي الحقيقة سابقا لم اكن اتفهم معنى (التانكو، الفالس، الستاوت) وماذا تعني؟

لقد نظرت الى هوامش (ص٥٥) مكتوب تانكو ـ مقام موسيقى غربي، وكذلك الحال بالنسبة لفالس وفوكستروتيس.

وفي عام ١٩٩٣ تعرفت وبصدفة على استاذ جامعي الماني، حيث دعاني الى حفل موسيقي لموسيقى(٢٩) (تانكو) كان الموسيقي رجلا ارجنتينيا وخبيرا متمرسا جدا لهذا النوع من الموسيقى.

وكان يقول ان التانكو، رقص اجتماعي اوروبي هادئ، وفي الاصل هو رقص شعبي ارجنتيني.. والموسيقى موسيقى تانكو جاءت من هذا الاساس.. فقلتُ لقد فهمت معنى تانكو ـ فما معنى فالس؟ فقال لي وهل تدري مامعنى فالس؟ فاجبت: لا والله فانا من اصل قروي في بلادي اريدك ان تفهمني معناها بجملة؟ فاجاب هو: ان فالس رقص اجتماعي كان في الاساس رقصا شبه دائري. ولكن الان فان رجلا وامرأة يرقصان بهدوء فهذا معنى فالس. ان فالساى فيينا شهير في العالم الثقافي والفني الاوروبي..

الغرض من سرد كل هذه المعلومات هو من اجل القاء بعض الاضواء على نمط التفكير المسيطر على ذهن(كوران) في ايامه. اذ ان مَن وفي الثلاثينيات قد اغرم تانكو وفالس وغيرهما فهو لابد انه قد انجرف مع التيار (التغريبي) وتعمق في ابعاده الثقافية وهذا محل اعجاب ودهشة بالغين. انه كان شغوفا بالبحث عن الظواهر والاشياء الفريدة النادرة فلابد انه شارك في تلك الحفلات التي رُقصت فيها تلك الرقصات، وحتى في اوروبا فان الكثيرين لايعلمون شيئا عن تلك الرقصات، واذا تحدث اليهم عن تانكو وفالس فسيكون كمن لا يعرف شيئا، انه في نهايات الثلاثينيات وبداية الاربعينيات (ليلة في عبدالله) قد امضى ليلة في عبدالله فلفت انتباهه (تانكو) و (فالس).

ياترى كم وماذا لقي هذا الشاعر المقدام الذي حاول استباق زمنه وعصره، من اصناف الغربة والاغتراب الثقافي والتراثي؟

كنت اعتقد ان الشاعر اول ماكتبَ كان (ليلة في عبدالله) ومن ثمَ كتب (درويش عبدالله) ولكن وبعد دراسة وامعان تبيّنَ لي ان معلوماتي لم تكن دقيقة. اذ انه نشر (درويش عبدالله) في ١٩٢٣/٩/٢٩ في صحيفة (الحياة- ژيان) بعددها ٣٤٠، ولكن اسفا لم اتمكن من معرفة تاريخ زمان ومكان كتابة (ليلة في عبدالله) ربما يكون مُتزامنا مع (غنج المسرح) المنشور في ١٩١٤/٨/٧ بمجلة كلاويز.. وهذا يوجب ان تكون كتابته لـ(غنج المسرح) و(ليلة في عبدالله) في نهاية الثلاثينيات ـ او بدايات الاربعينيات.

ان الشاعر قد عاش وعايش متناقضات غريبة، يكتب في بداية الثلاثينيات (الدرويش عبدالله):

ما اكثر ما سمعت من الموسيقى، انفعالات روح اجنبية
فقد تعكر مزاجي الكردي، ايها الدرويش عبدالله
اماناً فأملأ بهذا اللاوك والآي آي والحيران

بأمواج الذوق القومي، اعماقي الخاوية المكتئبة

فانت اكثر الفة من روحي من بيتهوفن والله

اذن ايها الدرويش ناج روحي البائسة

ان مقارنة مرتجلة بين (ليلة في عبدالله) و(الدرويش عبدالله) تظهر لنا مجموعة من الحقائق:

الاولى/ استطاع الشاعر وفي بداية الثلاثينيات الوقوف بعيدا عن التيار الغربي الجارف الساحر. هذا في وقت كان يريد وداع وتوديع الكلاسيكية متجها وتحت تاثيرات الرواية والشعر الانكليزي والامريكي صوب الرومانطيقية.

الثانية/ ان التوجه نحو الرومانطيقية، لم يكن منحصرا في الحقل الشعري فقط، بل بذل محاولات حثيثة ومضنية من اجل التمثل في الايقاع ونمط الحياة والحس الرومانطيقي بقدر مكابداته للتملص والتخلص من اعباء الكلاسيكية المثقلة.

الثالثة/ يبدو ان نمط تصوره وقراءاته للمرأة قد طرأ عليه تقلب جوهري وبما يتماثل مع النمط الغازي على ذهنه وواضح ان رؤيته للمرأة وعالمها ومتعلقاتها في المرحلة الكلاسيكية مغايرة تماما وكاملا لمثيلتها في مرحلة (غنج المسرح) و(ليلة في عبدالله).

اننا لو اخذنا في الاعتبار مرحلة الرومانطيقية فقط سنجد ان (تمثيل وتصوير) المرأة قد طرأ عليها تبدل. فاذا كان في بداية ومستهل مرحلة رومانطيقته تظهر فقط (تعبد الجمال) (الحب الحقيقي) فانه في مرحلة (غنج المسرح) و(ليلة في عبدالله) تسيطر سمة اخرى.. حيث تستمر تلك المرحلة حتى حلوله في (يافا).

ففور وصوله الى (يافا) في عام ١٩٤٢ يبدأ بنشر قصيدتين في كلاويز في عدديها الـ(٨و ٩) لعام ١٩٤٣:

١- حسناء دون اسم.

٢-الى فتاة اجنبية.

ان الوصول الى يافا وكتابته القصيدتين كان متزامنا، وبشكل واضح مع (الوطن الثاني) لشاعر متعطش للجمال البعيد عن تاثيرات واجواء الوطن والاسرة والحياة الاسرية ككل، حيث وفّر له مساحة شاسعة من الحرية والتحرر من القيود. ان نموذج الجمال (يا فاتحة الشعر، وردية الشفاه..) الذي يمثل الفتاة الاوروبية - وليست شرقية. ان الشاعر يمنح هوية (الاجنبية) لتلك الفتاة، والذي هو عندي مفهوم مشكوك فيه ومريب، ذلك لانه هو بنفسه لم يكن من اهل الدار، وحتى لوكانت تلك الفتاة غير فلسطينية، فهوية تلكما الفتاتين ومعرفتهما مختلفة كثيرا عند الشاعر.

ان (حسناء دون اسم) والتعارف العابر من بعيد لبعيد، انه لايعر اهتماما للشاعر، (الى فتاة اجنبية) فهذا نوع اخر من التعارف.

ان (ربيع التحرر) للشاعر قصير جدا. حيث تصل الزوجة الثانية الى الوطن الثاني، وتنتهي بوصولها اعماله عن الجمال وكل اصناف الجموح المتمادي، انه يكتب من هناك(وقت الانتفاض) و(ساعة الفجر) ويرسلها الى مجلة كلاويز.

كلمة الختام

ان هذه الدراسة كانت بالنسبة لي حلمَ الليالي الطوال لشتاء قارس. فتحققت في افول خريف غير حالم، كنتُ اتامل من هذه الدراسة ان تحدث تغييرا جذريا في مسار الدراسات الادبية وان تكون بمستوى العصر.

وللاسف فاننا مازلنا ساعين للتغيير واحداث التغييرات من على صهوة ايقاع منهك غير مُتطلع، نحن ما فهمنا نسيم الحداثة ومابعدها ولا استوعبنا قوة الجذب نحو ثروة الماضي المجيد. ان هذا النمط من الفهم وعمليات التفهم لآفاق الغد المترامي الافاق والانحاء يعقد ويشوه اكثر فاكثر من فعل جهودنا.

عجبا! نحن نعتبر انفسنا من ابناء هذا العصر ولانلتفت ولو بلمحة عين الى العمل والمقومات النظرية، ولانستند في تحركنا الى

القبليات الموسوعية والتمعنات النظرية. لهذا لاتكون ابداعات واعمال الكثير من كتابنا في المستوى المتوقع وفي مستوى مطالب القراء.

اننا من اجل ترسيم الحدود والاطر لدراستنا، فقد استندنا الى بعض النظريات في الحقول الاجتماعية والنفسية والتاريخ الادبي. حيث لايتم تفهم كوران والشعراء الاخرين من غير هذا المد النظري.

كان بمقدورنا التحدث عن العديد من المحاور والتطرق اليها في دراستنا، لكن وتفاديا لايثار الغبار المتطاير فضلنا توصيد الابواب على كل المحاور الا واحدا، حيث ان فتح كل المحاور سوف يضيع علينا التشبع فيما اذا كان المحور واحدا، حيث اكدنا على نقطة او نقطتين وتركنا التساؤلات الاخرى لمن هم اقدر منا على التكفل بحمل اثقال الاجابة عنها.

ان التساؤل الرئيس كان فقط التحدث والنقاش حول الحياة اليومية للشاعر. لذلك لم نسمح لانفسنا الذهاب بعيدا واللحاق بالتساؤلات الثانوية التي لانعلم الى اين كانت ستوصلنا.

لذلك اتوجه -من هنا- بالشكر والتقدير اللامحدود الى الاخ ريبوار حمه توفيق الذي وبلاشك لولا تلبيته واستجابته لاكمال هذا المشروع لكان قد تبدد وضاع نتيجة للاهمال والتجاهل، ان هذا المدرس في الحقيقة نموذج ومثال للعمل الدؤوب والمثابر والصامد.

وربما لم تصلنا الكثير من المعلومات والوثائق والادلة الملحة، وربما في عملنا هذا بعض الاخطاء والنواقص والثغرات، فاننا علاوة على اعتذارنا، نتامل ان يضطلع اناس غيرنا -اكاديميون- اقدر منا واوسع باعا بالقيام بعمل ابداعي لامثيل له ولانظير.

الملاحظات والمصادر:

٣٢-تاقانه/احمد، توفيق فكرت: الشعراء المجددون الكرد، ط اراس، اربيل، ٢٠٠١، ص ٤٥.

٤٢- Beutin, Wolfgang: Deutsche Literaturgeschichte. V- Metler Stuttgart. Weimar ٢٠٠١ S. ٢٠٢.

٥٢-رسول، د.عزالدين مصطفى: عبدالله كوران الاثار الشعرية الكاملة، بغداد، ١٩٩١، ص ٢٢.

٦٢-ملا عبدالكريم المدرس وفاتح عبدالكريم ومحمد ملا كريم: ديوان نالي، بغداد،١٩٧٦، ص ٧٥.

٧٢-Beutin, Wolfgagng: ibid s. 206.

٨٢-لقد سجل الدكتور انور قادر محمد على هذه المقدمة، الملاحظات الاتية:

حكى لنا رفيق جالاك انه في زمن انشغاله بالعمل الاذاعي في اذاعة (يافا) الكردية بفلسطين، صادف فتاة في بيروت واقتفاها صوب البحر، ومما يبدو ان الفتاة لم تستجب له.. بعدها يري جالاك هذه القصيدة، رغم ان كوران في هذه القصيدة يملك نوستالكيا للجمال:

نبع صاف امام لألأة القمر
يهتز في قعرها اللؤلؤ والحصى والتراب
لهو اجمل عندي من بحر دون ضفاف
تأتي امواجها وتمضي في مربض الشمس

ان عدم استجابة الفتاة اثر في كوران وايقظه من نوم عميق، وفي حقيقة الامر ان خرق جدار ماثل بين الشاعر والفتاة التي يحلم بها، جعل الشاعر يعود الى احضان الوطن، فالبيتان اعلاه يومئان الى جمال فتاة كردية.

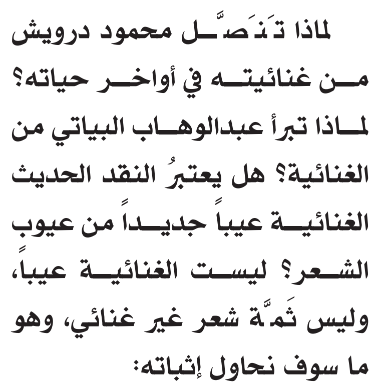
٩٢-كلما تخطر ببالي هذه القصيدة اتذكر قول صديقي السيد حامد الحاج غال، حين قال: ان فلان يقول لنا انكم قرويون ليست لديكم آذان صاغية للموسيقى (أي لا تتذوقون الموسيقى)!

سألت عددا من المثقفين والاوروبيين والكرد حول معنى (تانكو-فالس-فوكستروتيس)، فلم يعرفها الا النزر القليل.

وذات مرة سألت صديقي الشاعر والمثقف (هفال كويستاني) والمقيم في لندن منذ (١٨) عاما: هل تعرف معنى (تانكو أو فالس)؟ فابتسم ضاحكا من سؤالي وقال: هما نوعان من انواع الموسيقى.

*هذا المقال جزء من كتاب لـ(فاضل كريم احمد-ماموستا جعفر)، بعنوان: تاريخ الفكر الكوردي، المترجم من قبل مترجم المقال.

الغنائية الجديدة في الشعر الكردي المعاصر





عبدالكريم يحيى الزيباري

لماذا تَنَصَّل محمود درويش من غنائيته في أواخر حياته؟ لماذا تبرأ عبدالوهاب البياتي من الغنائية؟ هل يعتبرُ النقد الحديث الغنائية عيباً جديداً من عيوب الشعر؟ ليست الغنائية عيباً، وليس ثَمَّة شعر غير غنائي، وهو ما سوف نحاول إثباته:

كان النقد القديم يهتمُّ بعيوب الشِّعر كثيراً، فقد بوَّبَ ابن قتيبة الدينوري في كتابه (الشعر والشعراء) باباً لعيوب الشعر، بعد الباب الأول(أقسام الشعر) ذَكَرَ فيه عيوباً ما عادت تصلح(الإقواء والإكفاء: وذلك أن تكون قافيةٌ مرفوعةً وأخرى مخفوضةً، كقول عمرو بن كلثوم: ألاَ هُبّي بِصَحْنِكِ فاصْبَحينَا، فالحاء مكسورة. وقال في آخر: تُصَفِّقُهَا الرِّيَاحُ إذَا جَرَيْنَا، والإيطاء، هو إعادة القافية مرتين، والعيب في الإعراب، وقد يضطر الشاعر فيسكن ما كان ينبغي له أن يحركه)، وجميع العيوب التي ذكرها، لم تكنْ عيوباً بمعنى العيب كخطأ أو إهمال، وإنَّما كان من باب الخطأ المقصود، والذي أدخله النقد الحديث في خانة الأسلوب والأسلوبية، ولهذا لم يهتَّم النقد الحديث بعيوب الشِّعر، وإذا كان الوضوح كامنٌ في جوهر الغنائية، فإنَّ المُنظِّر قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشِّعر/ باب نعت ائتلاف اللفظ مع المعنى) عدَّ الغموض المتكلِّف عيباً(إذ كان من عيوب الشعر الانغلاق في اللفظ وتعذر العلم بمعناه).

إشكالية الغنائي: (الإشكالية مصطلح استعاره ألتوسير من جاك مارتن للدلالة على»مجموعة من الأفكار التي قد تختلف فيما بينها، ولكنَّها تُشَكِّل وحدة فكرية». وهي في قاموس لاروس، «مجموعة أسئلة، يحقُّ لعلم ما- أو فلسفة معينة- أنْ يطرحها تبعاً لوسائلهِ وموضوع دراسته ووجهات نظره»[1]. النسب من غناء: غنائي، بتثبيت الهمزة وكسرها، ولم يرد استبدال الهمزة بالواو: غناوي، برغم أنَّهُ جائز بحسب قواعد ابن جني(فإن نسبت إلى الممدود لم تحذف منه شيئا فإنْ كانَ مُنْصَرِفَاً أقررتُ همزته بحالها فقلت في كساء كسائي وفي سماء سمائي وفي قضاء قضائي وإن كان غير منصرف أبدلت من همزته واوا تقول في حمراء حمراوي وفي صحراء صحراوي وفي خنفساء خنفساوي وقد قلبوا في المنصرف أيضا فقالوا في علباء علباوي وفي

كساء كساوي والقول الأول أجود[٢]. وإذا كان تأنيث النسب من سماء- وهو منصرف-: سماوي: سماوية، والأخيرة كلمة متداولة بكثرة، بينما لفظة سمائية نادرة، ولم أعثر في النثر ولا في شعر الشِّعراء غير بيتٍ يتيم لأبي نواس(دَنَتِيجُ أَنْوارٍ سمائِيَّةٍ/ حلِيفُ تَقْدِيسٍ وتَطْهِيرِ)[٣]، وإذا كانت لفظة سمائية نادرة في لغة العرب، فإنَّ لفظة غنائية ما وردتْ في كلامهم أبداً، حتى دَخَلَتْ مع الحداثة كمصطلح نقدي يشير إلى أحد أنواع الشِّعر، وقد جاء في قاموس أكسفورد(إنكليزي- إنكليزي- عربي/ ٢٠٠٦) ما نصُّه عن الشعر العاطفي:

Lyric: used about poetry, expressing personal feelings ومن الموسوعة العالمية التي أضافت الأفكار إلى المشاعر:

Lyric: A poem that expresses the thoughts and feelings of the poet.

(لا نرى هناك ضرورة للحديث عن الفرق بين مفهومي (Lyric) كنوع أدبي و(Lyrism) كطبيعة انفعالية يمكن أنْ توجد في أي عمل أدبي. إنَّ مثل هذه التحديَّات تُعبِّر عن نزعة فلسفية عقيمة لا مبرِّرَ لها، وعن سعي «لتدبُّر الأمر عن طريق الكلمات» كما يقول هيغل. والليرزم كمفهوم علمي خاص هو مُجَرَّدْ مُرادِفٌ غير حتمي لألفاظ مثل الانفعالية، الاضطراب، التأثر بشكل عميق..الخ)[٤]. وأصل كلمة(Lyric) الإنكليزية هو (Lyre) اليونانية وتشير إلى آلة العود، والشِّعر عموماً بدأ غناءً للتعبير عن المشاعر الشخصية القوية، أو النابعة من الوجدان، أي الشِّعر الوجداني أو الذاتي. وبهذا يرجِّح الدكتور محمد مندور(أنَّ الشِّعر الغنائي لم يبتدئ بما نسميه اليوم قصائد شعرية، بل ابتدأ بما نسميه الأغاني)[٥].

وفي محاولةٍ لفَكِّ الاشتباك الحاصل والقائم على إمكانية مطابقة أيِّ نوع من أنواع الشِّعر، لشروط الغنائيَّة، بسبب عدم استخلاص معايير ثابتة وخاصة بالمصطلح، وفي محاولة تحويله إلى جزء من نظريةٍ أخرى للنقد العربي في صورة متماسكة من الأفكار والمبادئ، إجراء تحويل في المنظومة الاصطلاحية التي تكاد تتحول إلى جدل بيزنطي، قريباً من محاولة الدكتور عبدالله الغدامي: (صارت نماذجنا الراقية – بلاغيا-هي مصادر الخلل النسقي.. وليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره وتسويقه بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية)[٦].

مصطلح الغنائية أكثر المصطلحات قِدَمَاً وتعارضاً وتضارُبَاً وانجذاباً للتحوُّل، وإهمالاً للوظيفة الأساسية للمصطلح- الربط بين مفهومين في علاقة ثابتة- تنوَّعت واختلفت استخداماته، يقول الدكتور أحمد مطلوب(المصطلحات التي أُستعمِلَ معظمها في غير ما أرادهُ أصحابها الأجانب إمَّا لقصور في الفهم، أو لسوءٍ في الترجمة، فضلاً عن الاجتهادات المتناقضة والآراء المناهضة التي حَفَلَتْ بها الكتب التي صَدَرَتْ في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين)[٧]. وأرى في الاختلاف ظاهرةً كونية لا يمكن لأحدٍ الوقوف في وجهها بشكلٍ من الأشكال، فَليس هناك معنى دون اختلاف، وماذا يعني السواد بدون وجود البياض؟ وماذا يعني الغنائي بدون والده الملحمي وابنه الدرامي؟ والاختلاف ظاهرة صحيَّة قد تُثْمِرُ تكاملاً معرفياً نسبياً، والوقوف ضِدَّهُ قَدْ يؤدي بنا إلى حالة من الجمود عند لحظة زمنية معينة.

الغنائية في مفهومي الموت والحب

أمَّـا بالمعنى العام فالشِّعر الكردي كلُّه غنائي، وبالإمكان صب جميع الأنواع الشعرية تحت مظلة الشِّعر الغنائي، هذه النتيجة التي نوَّه بها الكثير من النقاد العرب والعالميين، ويكادُ الشِّعر الكردي المعاصر يخلو من تعبيرات انفعالية وذاتية، ويميل إلى الاعترافية والخطابية، بسبب ظلال الظروف السياسية والاجتماعية، وإنَّ مفهومي الحب والموت لا زالا الأقرب إلى رمز التناقض الأزلي بين النور والظلام، وحين يلجأ الشاعر مؤيَّد طيب إلى التراث الشعبي الكردي، ليستمدَّ منه قناعاً، يتأرجح الضمير الغنائي بانفعالية لم تخفَ بين الموت والحب متأسْطِراً، في قصيدة (سيابند سيغيِّر مجرى الخابور). وفي قصيدة (غداً.. أُمَّاهُ لا تبكي) حيث يقول في عاطفةٍ جيَّاشة لم تبتعد عن الموت والحب في أسمى صوره، الأمومة(غداً أُمَّاه قبل أنْ/ يُوَدِّعَ الظلام/ وقبل أن يبزغَ نور الشمسِ في هذا الوطن/ وقبل أنْ/ تغدو العصافير من الأعشاش أو/ يستيقظ العمال/ أنا وحبلُ المشنقة على موعد)/ مؤيد طيب- أغنية الثلج والنار- ترجمة تحسين إبراهيم الدوسكي- مطبعة هوار- ١٩٩٩- دهوك- ص٣٩. يقول الدكتور سعيد عَلّوَش(الغنائية ١- مصطلح يتعارض في نظرية تقسيم الأنواع مع الدرامية والملحمية. ٢- وتقوم الغنائية على تعبيرات انفعالية ذاتية. ٣- نزعة تعتمد الاعترافية والخطابية)[٨]. فالصوت الملحمي في قصيدة (سيابند سيغيِّر مجرى الخابور) يحاول التعبير عن بطولة جماعية، لإمكانية إسقاط القناع على القارئ، والغنائي مشاعر فردية، حيث يتكلَّم الشاعر بلسانه، وفي الصوت الملحمي والدرامي في قصيدة (غداً.. أُمَّاهُ لا تبكي) يختبئ الشاعر وراء صوت البطل، الذي يُوْصِيْ أمَّهُ بألا تبكي(غداً أُمَّاه/ حذائي ذا/ أشرفُ من تاجِ الأمير)، ولكن الفروق بين الملحمي والغنائي والدرامي تظلُّ واهية ومن السهولة الاستغناء عنها، ليس لأنَّها بعيدة عن الجوهر فحسب، بل لإمكانية استبدال الخصائص، فالشاعر يحاول التعبير عن بطولة جماعية في القصيدتين، وبالإمكان إسقاط شخصية سيابند على القارئ، ولا يوجد أدنى مانع من إسقاط شخصية البطل الذي يذهب إلى المشنقة بروح معنويةٍ عالية، وإن كانت البطولة فردية، لكن يجوز التعبير بها عن بطولة جماعية، وقد توصَّل الناقد التشيكي أوستن وارين إلى عين النتيجة، وظلت تساوره الشكوك(حول ما إذا كان تقسيم الشِّعر إلى ثلاثة أنواع رئيسية: الملحمة والمسرحية والقصيدة الغنائية، تقسيماً يمكن التمسك به)[٩]، لأنَّ التمسُّك به سيضمُّ جميع الأنواع الشِّعرية تحت مظلة غنائية. ويرى باختين(أنَّ الصور الحوارية يمكن أنْ توجد في كلِّ الأنواع الشعرية أيضاً، وحتى في الشِّعر الغنائي ذاته، دون أنْ تشكِّل العنصر الحاسم في حقيقة الأمر)[١٠]، وإيليا أبو ماضي في قصيدته الغنائية الحوارية «التينة الحمقاء» يتكلَّم بلسان الشجرة، أو بلسانه مخبراً عنها(وتينة غضة الأفنان باسقةٌ/ قالت لأترابها والصيف يحتضر) ومؤيد طيب يتكلم في قصيدة (سيابند سيغيِّر مجرى الخابور) الغنائية الحوارية تارةً بلسان خَجْ وأخرى بلسان سيابند. وتبقى النزعة الخطابية في قصيدة (أُغنية لأطفال الكرد في عيد ميلادهم)حيث يخاطبُ الشاعر ابن شقيقه من غربته، في مقارنة بين أطفال الغرب الذين يحتفلون بالعيد، (في يوم العيد/ في هذا الوطنْ/ هم يقطعون الكعك/ أمَّا عندنا فتقطعُ الرؤوس/ في يوم العيد/ في هذا الوطن/ الحب ينسابُ من الكؤوس/ وتمطرُ الشفاه ألحان الغناء/ وفي موطني تمطرنا المدافع)هذه الحوارية الغنائية بحسب باختين لا يمكن

لهـا أنْ تكون فيصلاً حاسـماً بين الأنواع الشعرية.

وإذا قلنا الشِّعر الغنائي هو تعبير انفعالي ذاتــي، فهذه الصفات تكاد تطول الأجناس الأدبية كافة، (وما كتبه غوته تحت عنوان»الأشـكال الطبيعية في الشِّـعر/١٨١٩« يفسح مجالاً للقصيـدة الغنائية بوصفها قصيـدة تختلـف عـن القصيدة الملحميـة التـي تـروي بوضـوح وعــن الدراما التي تقـوم بتمثيل الشخصية بكونها شديدة الانفعال، وهنـا يتضِّــح أن غوتـه أدخـلَ المعيـار المختلف تمام الاختلاف، ألا وهـو معيار لهجة الحديث ودرجتا الانفعـال والحمـاس)[11]. إذا كان الملحمـي يتمايز عن الغنائي بأنَّهُ يروي بوضوح، فَهَلْ الغنائي يروي بغمـوض- مــن بـاب المخالفـة-. والوضوح أهم صفة سلبية أُلحِقَتْ بالغنائية جِزافاً، وشخصية شديدة الانفعـال: شـخصية غنائيـة، إذا كانت لهجـة الحديث(الشِّـعرية/ الغنائيـة) معيـاراً للتمايـز، فَما مقياس درجة الانفعال والحماس؟ ويقول الدكتور أنطونيوس بطرس في تعريفه للشِّعر الغنائي(هو شعر عاطفــيٌّ تفجَّر من ذات الشـاعر بقـوَّةٍ وصـدقْ، وَيُعبِّـرُ عن معاناة القلب والفكر، بدون مواربة أو مداجاة، وقد سميَّ غنائياً لأنَّهُ كان يُغنَّـى علـى آلة موسـيقية تعـرف بالليرأو هي لـورا Lura باليونانيـة)[12] ولأنَّ البشـر كافةً يشتركون في (الولادة، الحب، النور/ الموت، البغض، الظلام).

وحـين أرادَ الدكتـور بطرس أنْ يُحصـي موضوعـات الشِّـعر الغنائـي(لا تنحصـر موضوعـات الشِّعر الغنائي في عناوين محدَّدة، لأنَّها تتنـاول اهتمامات الشـاعر الفردية والجماعية في الحياة وتمتد وتتسـع لتشـمل الوطن)[13] ونحن بهـذا نكون عاجزيــن عن تعريف الشِّعر الغنائي ووضعه بين حدَّين معلومين، وعاجزيـن عن تحديد مواضيعـه التي تتسِّـع باتسِّـاع الكـون، والتعريف بحسـب قواعد المنطق(يتم من خلال أقرب جنس ومن خلال خصوصيـة التباين). وحيث لا تباين: لا تعريف، وحيث لا قانـون لن تجدَ انتهاكاً للقانون، وبهذا يسير الشِّعر الغنائي بحرية تامة تضمن له الاسـتمرار إلى ما لا نهايـة. وهذه النتيجـة خِلاف ما ذَهَبَ إليه الدكتور سـعيد علّوش في تعارض الملحمـي والغنائي، وهو خـلاف رأي الناقـد إي غرينبيرغ (إنَّ التداخـل بين ما هو ذاتي وما هـو موضوعي في الشِّـعر يرتبطُ أيضاً بالتداخل المتبادل بين الشِّعر الغنائـي والأدب الملحمـي) ويعلّق سـكفوز نيكوف (التداخل المتبادل هو سِمَة عامة تشترك بها الأعمال الأدبية من جميـع الأنواع، وليس من المحتَّم على الشِّعر الغنائي أنْ يتغلغـل في نوع أدبي آخر من أجل هذا التداخل المتبادل...هذا التصور مـن الناحية الموضوعية هو عبارة عن سـعي للعودة بالشِّعر الغنائي الروسـي من أعماق التفكير المركَّز عـن الفكـرة..إلى سـطحية ما هو متسِّع)[14]. ولقد نوَّهَ سيد قطب بهذه النتيجة(التجارب الشـعورية إذن هـي مـادة التعبـير الأدبـي، وقد يبدو هذا واضحاً في الشِّـعر- والغنائي منه بصفة خاصة- ولكنَّه في الحقيقة متوافر في سـائر فنون الأدب)[15]، وَيَكْمُـنُ جزءٌ رئيس من الشـعور في اللاشعور، وأنَّ بنية اللاوعي التي تؤثِّر بشكل أو بآخر علـى أقوالنا وأفعالنا، تسـتندُ في جزئها الأكبر على الوعي، لهذا فإنَّ لغة الشاعر عموماً، هي التي تعيد لأناه شكلها الشمولي باعتبارها ذاتاً، وهـي النتيجة التـي توصَّلَ إليه الدكتور د. علي جواد الطاهر(أمَّا بالمعنى العام فالشِّعر العربي كلُّهُ، وفي خير ما فيه، غنائي «وجداني» ولا غروَ أن قالوا: الشِّـعر مشتَّق من الشعور، يقصدون شعور الشاعر عندما يتأثر شـخصياً فيعبِّر عن شـعوره بكلام مـوزون مقفّى)[16]. وربمـا أمكنَنا القول بأنَّ الشِّـعر بكافة اللغات هـو غنائي وجداني، كمـا يمكـن أنْ نقول أنَّ الشِّـعر

برمَّتِهِ يعتمد التصوير، وهكذا نجد أنَّ مصطلح الغنائية قد سقطَ في دائرة مُفْرَغَة، كبعض المصطلحات، التي نتداولها، وهكذا نحن نعرف الغنائية شرطَ أنْ لا يسألنا أحدٌ ما هي الغنائية، وهو ما اعترف به رينيه ويليك (إنَّ المخرج من المأزق واضح: علينا أنْ نهمل المحاولات التي تجري لتعريف الطبيعة العامة للقصيدة الغنائية، أو لما تعنيه الغنائية، إذْ لن ينتجَ عنها إلا أتفه التعميمات)[17].

الهوامش:

١-د. يوسف وغليسي- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد- منشورات الاختلاف- ٢٠٠٨- الجزائر- ص٤٩.

٢-أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي النحوي- اللمع في العربية- تحقيق فائز فارس- دار الكتب الثقافية- ١٩٧٢- الكويت- ص٢٠٩.

٣-ابن قتيبة الدينوري- الشِّعر والشُّعراء- باب أبو نواس- ص ١٧٤.

٤-ف.د. سكفوز نيكوف- موسوعة نظريَّة الأدب: الشِّعر الغنائي - ترجمة د.جميل نصيف التكريتي- دار الشؤون الثقافية- ط٢- ١٩٦٨- بغداد- هامش ص٠١.

٥-د. محمد مندور- الأدب وفنونه- دار نهضة مصر- ١٩٧٤- القاهرة- ص٥٥.

٦-د. عبدالله الغذامي- النقد الثقافي- المركز الثقافي العربي- ٢٠٠٠- بيروت- ص٨.

٧-د. أحمد مطلوب- في المصطلح النَّقدي- منشورات المجمع العلمي العراقي- ٢٠٠٢- بغداد- ص٣.

٨-د. سعيد عَلْوَش- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة- دار الكتاب اللبناني- ط١- ١٩٨٥- بيروت- ص ١٥٨.

٩-رينيه ويليك- مفاهيم نقدية- ت: د. محمد عصفور- سلسلة عالم المعرفة-١٩٨٧- الكويت-ص٣١٢.

١٠-د.صلاح فضل- بلاغة الخطاب وعلم النص- سلسلة عالم المعرفة- ١٩٩٢- الكويت- ص ١٧٧.

١١-رينيه ويليك- مفاهيم نقدية- ت: د. محمد عصفور- سلسلة عالم المعرفة-١٩٨٧- الكويت-ص ٣٢٠.

١٢-د. أنطونيوس بطرس- الأدب: تعريفه، أنواعه، مذاهبه- المؤسسة الحديثة للكتاب- ٢٠٠٥- طرابلس- لبنان- ٢٠٠٥- ص ٣١.

١٣-د. أنطونيوس بطرس- الأدب: تعريفه، أنواعه، مذاهبه- المؤسسة الحديثة للكتاب- ٢٠٠٥- طرابلس- لبنان- ٢٠٠٥- ص٣٣.

١٤-ف.د. سكفوز نيكوف- موسوعة نظريَّة الأدب: الشِّعر الغنائي- ترجمة د.جميل نصيف التكريتي- دار الشؤون الثقافية- ط٢- ١٩٨٦- بغداد- ص ١٤١- ١٤٢.

١٥-سيد قطب- النَّقد الأدبي: أصوله ومناهجهُ- دار الشروق- القاهرة-

١٦-د. علي جواد الطاهر- مقدِّمَة في النقد الأدبي- المكتبة العالمية- ط٢- ١٩٨٣- بغداد- ص٦٥.

١٧-رينيه ويليك- مفاهيم نقدية- ت: د. محمد عصفور- سلسلة عالم المعرفة-١٩٨٧- الكويت-ص٣٣٣.



يعتبر سلام محمد من شعراء الجيل السبعيني في الشعر الكردي المعاصر، فهو من ضمن رعيل انور قادر جاف وجلال ميرزا كريم و رفيق صابر و صلاح شــوان وفرهاد شــاكلي وغيرهم.. ولد في كركوك عام ١٩٥٤ و درس فيهــا وحصــل على البكالوريوس في القانون عام ١٩٨٧ من جامعة بغداد ، نشــر مجمل قصائده في الصحف و المجلات الكردية واصدر ديوانه الاول في ١٩٨٨ بعنوان (اراك عند المساء بصدرية صفراء)..ويعيش حاليا في السويد.

١- العسل المُرّ

رايت اوطانا عديدة من الشرق و الغرب
من المصاف
والمشاتي
مئات الليالي الحلوة
وظلام الزنزانات
رأيت الجنة و الجحيم والبحار
وقمم الجبال
وسراب الصحارى
رأيت الاف من السعداء و التعساء
رأيت الاف من العبيد و الاسرى والاحرار
لكن لم ار سكيرا مثلي
***
منذ زمن طويل
ماء مُرّ
واضع شفاهه على شفاهي
بالقُبل
قُبل نارية
يمطر بغزارة و يغسلني
وانا اغسله بقبلات حزينة
كل مرة يجرعني ويشربني
وانا تبقى حسرة في قلبي
كي اشربه ولو مرة واحدة
***
ايها الماء المُرّ
يا شهدي المليء بالسم
يا كأس موت عبثي
واستعجالي



اهنتني
امام الذين احبوني
خذلتني
امام الذين رفضوني
شوهت سمعتي
امام الوطن
والاحبة
واطفالي وفلذة كبدي
والعائلة
وفي سمع الاف الذين سمعواعني
من بعيد
خذلتني
شوهت سمعتي
ثم اختفيت كجن شارد
وتهت و ادرت ظهرك عني

***

وفي الصباح
تركت لي اوجاع الرأس والاهات
وعدة ذكريات سوداء
تيقنت بان مثل عشرات المرات
بأن الليلة البارحة
تسببت في ذبول زهرات شعوري
وازعاج هذا وذاك
وانا أزال في السرير
اتوب
بأن لا اذيقه مدى الحياة
اطلقها باعتقاد راسخ بثلاث
لكن عندما يحل المساء
تبرز امامي طاووسا
تلبس فستاناً شفافاً وابيض
وشعرك الناعم المسدول على كتفيك
ونهديك البارزين
تحت الفستان
يحدقان في عيوني و مع ابتسامة سحرية
يقرض الشفاه ويتبختر
وعلى المهل تدق باصبع الدلال
على زجاج نافذةعاطفتي الصافي
مضطرا مثل السجين
الذي لم ير الفتاة بعينه
على مدى عشرين عاما
ولم ينم مع امراة ما
اقبلك
واشمك
واشرب من ينبوع جذوتك
امتض جمراتك ولا ادري
انا الثلج
اذوب رويدا رويدا
مثل الليالي السابقة
وفي الصباح اكون نادما...

٢- الحافات...

الايام كديناصور هائج
يقطع الطريق بعجلتين حديديتين
لاحد يعلم متى سلك هذا المارد الطريق.
الى اين ذاهب ومتى يتوقف
لانحس بحركة دورانه
يسير وكأنه يراوح في مكانه
كأنة مثقوب العجلة
يكنس ما يصادفه في الطريق
يسير على حافتي الطريق
الحافات مليئة بالجماجم
الحافات مقابر لاحصر لها
الحافات..مخلفات لمئات ولآلاف الحروب
منذ حروب السهام الى الحروب النووية

الحافات مليئة بجثث البشر والنمل
وهشيم الذكريات
مليئة بالمرايا الصغيرة المهشمة للاحداث
الحافات باتربة الزمن ملطخة ملامحها
بزنجار التأريخ
وماكنة الزمن الضخمة
تسير دون هوادة
مثل ديناصورعملاق
ويصرخ
اذا جاءك احدهم فجأة
وقال لك انه دورك
ستموت غدا الساعة الثانيةعشرة
بماذا تفكروماذا ستفعل؟
غدا ستصل ماكينة الموت الى حدود ذاتك
سوف تسحقك مثل المرحلة و تطحنك
وتقذفك الى الحافة
ولاتقف ولو لثانية
اذا مت ام لم تمت انها تسير
تكون ان لم تكن انها تسير
حين تموت
سوف يذرفون لك بعض الدموع
وستستمر الحياة
ولاتقف اية مؤسسة عن العمل
ولا اية اذاعة أو تلفزيون او مجلة
تعلن الاضراب
ربما يكتبون في زاوية ما
نعي بحزن واسى
وفي مجلس فاتحتك يتحدثون عن السياسة والقضايا
الاجتماعية
عندما يغادرون يقولون الموت مصيرنا جميعا
الصلوات تقام في مواعيدها
النــاس اشــكال يذهبون كالعــادة الى الكنائس
والمعابد
الموظفون لايتخلفون عن الدوام ولو لخمس دقائق
تفتح الجامعات و المدارس في مواعيدها
المحلات
والمسابح
والحانات
والثلج ينزل مثل ايام الخوالي
والمطر يهطل كعادته
عندما تموت
مثل مليون عام قبل
أن تشرق الشمس في موعدها... وتغرب
حتى الجبال
والغابات
والبحار
حتى الفراشات و السنونوات
لاتشعر بموتك
ان هذه الماكنة الهائجة، هذا الديناصور الجائع
يشبه الجرافة الالية
يتقدم الهوينه
ويخلف لنا كتب التأريخ الضخمة
لانلحق في قراءتها ابدا
تأريخ الحقد والمحبة
تأريخ الشوك والورد
على حافتي طريق الحياة
هشيم وجثث الانسان
يصنعون تلة
وتعدلها المطر و الفيضان
مع الارض
تتحول ذكريات الازمنة البائدة
الى اشباح
غدا ستموت في الثانية عشرة
كيف تقضي هذه الليلة وبماذا تفكر

ربما تقصد المسجد لكي تتوب من قلبك
بتوبة واحدة تعود طفلا وتذبل جميع خطاياك
ثم تشهد مرة واحدة
وتصل فورا الى حافة الجداول الشرابية
هناك تجلس وتكرع الشراب
وتقضي مع حوريات الجنة اوقاتا مخملية
بتوبة و شهادة واحدة
يستحيل اسمك من الانسان الى الابدية
ماذا تفعل هذه الليلة وبماذا تفكر
ستموت في الساعة الثانية عشرة
عندما تموت
سيموت المستقبل
الهواء والخضرة و النور، يموت جميعها
عندما تموت، يموت الكون كله
انت ماذا تحب
وكيف تقضي ليلتك الاخيرة؟
واعيا
ام ثملا
واخير في ايهما تفكر
التوبة ام الشهادة
أم في الضياء الابيض لظلمة العدم؟..
السويد/١٧/٨/٢٠٠٨

٣ – العمر المحترق..

يا صاحبي ان سنوات عمري
اصبحت ضحكا وبكاءا
مداو جزرا
وجميع البدايات و النهايات
صارت قطعة من الثلج
في كأس حزن مشتعل
تذوب على المهل
رويدا رويدا تتضاءل قطعة الثلج
وانا بوشاح رطب بانفاسي
امسح بخار الذي على خدها
الى ان تستحيل كأسي
الى جمرة حمراء
حين ادنو بشفتي منها
واخذ منها جرعة خفيفة
يلتهب جميع جذوات الجحيم النائمة
في احشائي
يظهر صوت احتراق عجيب
داخل قلبي
يخلط شجرة الصمت الكهلة
مع البحر الهادىء الراكد
اعرف ان رائحة احتراق عظامي
تغرق انحاء هذا الوطن
النار تلتهب وتشتعل اسرع
وكورة الحزن المشتعل
تهاجم بخطورة
وقطعة الثلج داخل الكأس
تذوب كليا
عندئذ حين يحترق العمر
اغني اغنية بلا عنوان
على عاصفة اللحن الميت
ورقصة غابة المشتهى
لامنيتي الميتة ونوري الذي لم اراه
نعم يا صاحبي
هذا الم و سيرة
ليلة واحدة لي انا التائه
ومنذ وجودي ابحث عن عمري...



مقامات من أسفار العاشق الكوردستاني

هشام القيسي

المقامة الأولى

مقامة من ليل البلاد

أحكي لكم عن واقعة مروية، وأحكي عن أهوال وأحوال سردية، قال الراوي الشاهد على زمن الجاهلية: مابين حرائق مؤرخة، وتواريخ مفخخة، تلاطمت الحرائق والحدائق، حتى لكأن الظلام سقط على الظلام والنيران فتحت كل النيران، وإذ تنطفىء بعض الأحزان، يسابق العصف ليقف بين إشتهاءات الجريمة وبين نكبة المدينة، مندفعا في عواء الدخان ومخالب القرصان، ومن ثدي الواقعة كان الرماد يلد رمادا، والعصافير القتيلة تدرك قساوة الحداد. وكان الأطفال الأنبياء والشيوخ والنساء يتبعهم الزحف الدامي،

ويطوي البكاء. وكان النزف الدامي يتجمع في كل مكان. إنه الغياب، والشهوة العنيدة، والغبار. وإنها الدموع التي تتدفق ولاتنطق. في كل خطوة لهيب يتحرق وأسرار تكتمها أسرار. كان يوما بين أنقاض المدينة طاوعته المخالب السود، وقيدته سلاسل القيود، وهجوم الجراد الصحراوي، حتى إسود الدخان بين الصمت والصوت.

فيا سامع كتاب المدينة
وياشاهد الأحزان الحزينة
في قامة هلبشيما الملغومة حكايات
وحكايات
ومسالك عرفت الفراقات
كبوصلة عجب
وغضب بلا نهايات،
ويا أيتها المدينة العظيمة
لك مهجة مؤججة بالبسمات،
هذا (متحف العامرية) يرد التحية بالأبتسامات
وهذه (الفاخورة) تطابق الكلمات
وهذا (محمد الدرة) يتألق مثل سامان في الشرارات
وهذه مواكب ملامحها تشرق، وأيامها تطرق
وعلى الأرض، وفي السكون الأخير غادر الزمن الغاشم
والليل القاتم
دون أن يحدق.
مثقلات،

مكتنزات،
ساقطات
تلك الأيام
وفي
كل
قطرة
دم
تفتحت
اغنية
يتيمة

حميمة،
وفي كل ليل من أرض زلزلت، يلعن الجراد كثيرا
وتحيا الكلمات.
وقال الشاهد على زمن الجاهلية:
سلاما هلبشيما
تتطلع الذكرى
والضوء ينزف،
لاحييت سوى بالوجد
والمجد
فالعشق يخط سطورا
ونهارات
تتمدد في المسافات
وذاكرة تتناثر
من بين بقايا الهياكل
لأبصار ظامئات
ولأغنيات تشرق اغنيات.

المقامة الثالثة
المقامة الجبلية
عن العاشق الكوردستاني عن الشاعر في غنائياته على بوابات كوردستان قال:

(هي جبال الكورد
وهي فضاء
ووجـــــــــد...)
ويقول:

وهي بيض وطهر ينبع من مسلة ليهيم في سفر، لها في الأرض جذر ما ليس لغيرها من هذا الأمر. سحر يهبط في سحر وإلفة ألفها النهار والشمس. صافحها القلب في شعاب الحب، وباركتها الرؤى وكل نجوم الأمس. إنها الآن تؤنس ولبهجة الروح تهمس. هي تعرف المسافة والأسرار حتى إن الزمان تطلع فيها والأوتار. هي يقظة في أمان، وعناوين تحتمل أنوارها كل الأغاني. صوتها تناهى الى كل عقل مضيء وطن من عليائها ممتلئا نشوة على نبض أغان خضراء. إنها ريح لها هوية ووصية وآفاق حسناء.

يقولون في حكايات الثوار: إذا سالت عن صور مرئية لاتسعت حولك خطى ثرية، وفاح طيب الشهادة من مسالك ندية، تغني العشق للأحباب وتبرق اللهب العاصف عند كل باب. إنها جبال تتحدى، وعزم يتشظى، تتلاقى والناس في زهو كوردستان ومسمع الزمان.

إنها مرايا الدار
في سفر الأسفار
وإنها صرخة في كتاب الوطن
يشعل سرها الأبرار.

المقامة الثانية

مقامة (بريق الشمس وصولة النفس)

قال الراوي عن الشاهد على المسارات عن العاشق الكوردستاني في الأسفار والمخاطبات:

ملفتة للبشر، ملفتة للنظر، ولكل من ذكر، إنها تتورد أحلاما، وتطير بهجة وكلاما، هي رسالة الخضرة الشاسعة، ودالة الرموز الرائعة، طافت أسرارا،

وهطلت أمطارا، من جذور ندية، ومن مسارات ووصية أينعت ثمارا. صفقت لها الجهات ،وسكنت فيها شرايين الكلمات. يقولون:

إذا سألت المدى، يأتيك من ظمأ الفؤاد الصدى، هذه البلاد تباركها الجبال والسماء، والربيع يكسوها ببريق الشمس وصولة النفس، برفعة وإباء. هي لوحة خطت فوقها الألوان، وكتبت حروف القلب رؤيا الزمان، فأي أرض لها مثل هذه الحصون الشامخة، والمسالك المألوفة الضاحكة؟ إنها تتقدم ولاتتألم، تسهر في الحلم، وتصدح في الكلم، توقظ الأمل بأ زر الجبل، وفي قلب الأيام تحيا. إنها هناك تطلع من ذكريات الجراح، لتشعل بهجة الصباح، وها هي اليوم يتفجر منها الماء لتنام بين وردة ووردة بيضاء.

إنها كوردستان، شهادة الزمان وزهو الأنسان. فأصغوا لسيدة الجهات الأربع، ويقين الأبواب الأبدع، هي بلهيب نوروز تتألق وتتفرع، والكل يرقب لهفتها، ويبارك عفتها في إنتظار الخطاب المقبل، والنداء المجلجل.



نيتشه ومابعد الحداثة

تأليف: د. محمد كمال

دار سردم للطباعة والنشر

سليمانية ٢٠٠٩



ليلة في أحضانه

شعر: ميديا رؤوف بيكرد

ترجمة: جهان عمر

هذه الليلة حلمت بك
ونمت في حضنيك الهادئ
نوما هنياً
وكانت السماء تمطر بغزارة
وحضنك دافئا
فتعريت
على الرغم من محاولاتي
فلم أستطع أن افارق شفتيك
وأختلطت اصابعك بين شعري
وتطابق جسدي مع جسدك
وكنت هائمةً وراء جسدي
فلم أعرف كيف أفصل بينهما
لذا فأنا الآن أحب جسدي أكثر
لأنني إحتفظت بك
في أعماقي

* * *

جدائلي مبللة بالشعر
هطول الشعر بغزارة بلّلت بيتي
جدائلي تتقطر منها الماء
هذه الأمطار لاتنقطع
وجفاف هذه السنة
تحدق في خارجا
ومنزلي يتسرب منه المياه
وأنا أيضا مبللة جدا
اقول حين أتيت أنت
ربما أنفاسك ترجع لي هدوئي
واصابعك تجففني قليلا
ولكنه منزلي كله مياه
وجسدك يدفئني قليلا

أمنية

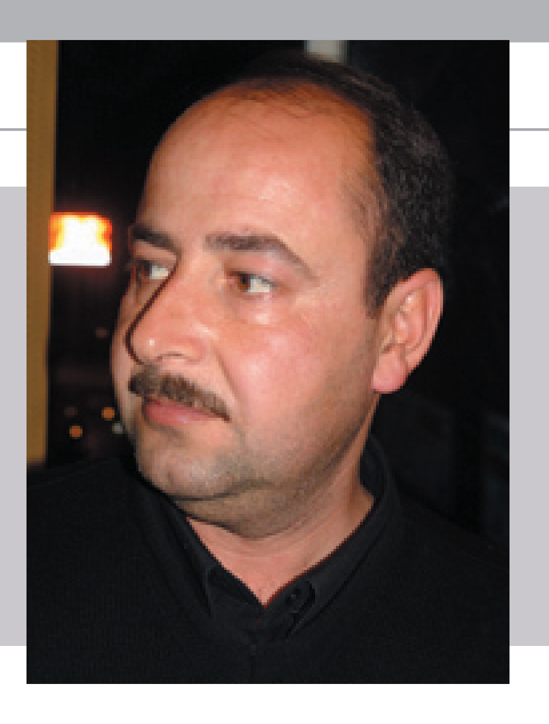
ماذا سيحدث لو
اصبحنا كلنا طيورا الآن
فالعشاق يطيرون نحو السماء
وتصبح قبلاتهم مكان النجوم
ماذا سيحدث إن لم يكن هناك
الجدران
والعالم بلا حدود
والهواء مملوء بالقبلات
والفراشات بدائل القبلات
لو كنت ذو جناحين الآن
وأصفق جناحي طائرا
في البرد
فوق البحار والمحيطات الكبيرة
وعند شبابيك غرفة حبيبتي
أترك قبلة فوق الشباك
ماذا كان سيحدث حتى الصباح

* * *

مشغولة

أرجو عفوك
لأنني لا أرد سريعا
إنني منهمكة
لأجمع الطرق
وأغير اتجاهاتها
نحوك
أطوي الطبيعة كلها
وأجعلها هدية لك
هيجني.. وشتتني
إجمعني
وأقذفني في الهواء كقبلة
أتدحرج
وأعود الى قدام
عتبة بيتك

ملاحظة: نشر النص الكردي في جريدة كردستان نوى – الأدب والفن - العدد: ٦٤٦ الخميس ٢٠٠٩/٨/١٣



الشمس الزنجية

قصص قصيرة جداً

نواف خلف السنجاري

آمال مخنوقة

قاعة المحاضرة يعمّها الهدوء.. أنظار وأذهان جميع الطلاب مشدودة إلى اللوحة التي يشرح عليها الأستاذ.. كانت وحدها شاردة تستعيد ملامح ذلك الضابط الشاب ببذلته العسكرية المرقطة ووقفته الواثقة، حين تركته واقفا في محطة انتظار الباص وهو يشيعها بنظراته النارية التي أيقظت داخلها كل أحاسيس الأنثى دفعة واحدة.. كانت تحلق بعيداً عن كل تفاصيل المحاضرة، يملؤها أمل في أن تلتقي ذلك الفارس الوسيم مرة أخرى...

هناك في الخطوط الأمامية لساحة الحرب، أراد أن ينهض لكن دون جدوى! مسح الدماء الساخنة من فوق عينيه الواسعتين، وقد فقد كل أمل في لقاء تلك الصبية الساحرة مجدداً .. أغمض عينيه.. خرجت من صدره حسرة يتيم مظلوم.. وتأكد من أنه خسر أجمل معارك حياته على الإطلاق !!

إرتقاء

مزّقت شرنقتها وحلّقت في الفضاء.. نفضت أشعة الشمس عن أجنحتها الملّونة.. كانت تحسب نفسها نجمة أو ملاك !

لقد بدأت تنظر باستعلاء إلى كل الديدان الملتصقة بالأرض وتقول في سرها: ما أوسع الهوة بين حشرات الأرض وملائكة السماء !

أسباب

منذ العام الأول لزواجهما، تعّودت أن تمطره بوابل طلباتها التي لا تنتهي ومشاكلها التي أخذت (تتكاثر كالأرانب) خاصة بعد نصف دزينة الأطفال التي خلّفاها..

فما أن يمسك بالقلم ليكتب أو يفتح صحيفة أو كتاباً ليقرأ، حتى تبدأ طقوسها المزعجة غير آبهة بأفكاره ومشاريعه الكتابية.. وعندما كان يتعّمد تجاهلها أحيانا.. يجن جنونها فتعمد إلى سحب الأوراق أو الكتب التي تحت يديه وتمزقها اربأ، لاعنة اليوم الذي اقترنت به، ناعتة إياه بأبشع وأقذر الصفات.. فيضطر المسكين إلى ترك المنزل حاملا ما تبقى من أوراقه متوجها لأقرب منتزه أو مقهى ليكمل ما بدأ به، يملأه الإحباط وتقطر من عينيه المرارة والانكسار ...

جلس الأولاد ومعهم والدتهم يحدقون في شاشة التلفاز - على غير عادتهم- ينتظرون ظهور والدهم في لقاء تلفزيوني على إحدى الفضائيات.. يتبادلون نظرات الدهشة والاستغراب غير مصدقين ما يلقاه والدهم من حفاوة وتقدير.. كان الحديث قد

تشـعب عـن الأدب وتفرعت عنه تفاصيل عن الأبطال والشخصيات التي يخلقها في قصصه، وعن الطرح الفلسفي الذي ينمو بين سطوره - كنبات الفطر - ليغطي مسـاحات الأوراق الفارغة كما يغطي العشـب المقابـر الموحشـة. وعندما سـأله مقدم البرنامج عن أسـباب شهرته و تألقه في الكتابة، والإنسـان الذي يقف وراء حماسـه ونجاحاته؟ لم يتردد لحظة في الإجابة:

-((وراء كل رجل ناجح اِمرأة))!!

رسّام

أطلقتُ العنان لمخيّلتي، وبدأت أرسم مخلوقات أسـطورية، ذبابة بحجم بقرة، بقـرة بحجم ذبابة، بشر نصفهم أفاع، أسماك بأجنحة، جبال تسـيح متٍحولة إلى بحر من الجـراد، غيوم على هيئـة أكاليل شـوك، أشـجار لهـا أنـوف وأذان، جماجم بتسريحات عجيبة، أيادي مقطوعة تتضرع إلى السماء، أطباق كبيرة تحـوي مئات الأثداء وأخرى مليئـة بالشـفاه الملونة، سـاعات تشـير بعقاربها الافعوانية إلى أرقام غريبة، سـلاحف بـدون أصداف، بيوت على شكل توابيت، و......

وبينما إنا منهمك برسـوماتي وأوراقـي.. سـمعت صوتـاً غريباً يهمس ورائي:

- لا تظهـر عبقريتـك للناس حتى لا يحسبونها جنوناً!!

التفـتُ برهبة.. لكني لم أجد أحداً.. فصرخت بهوس :

- أين أنت أيها الشبح الحكيم؟!

فتناهـى إلى سـمعي صـدى ضحكات متقطعة تذوب وتتلاشى في اللانهاية !!.

مترجم

الكتـب والقواميـس تتزاحم فوق طاولتي.. تنفسـتُ الصعداء لأني انتهيت أخيراً من ترجمة آخر قصيدة من ديوان(شاعر مشهور).. أطفأتُ سيجارتي وهممت بإغلاق الكتاب، لكني شاهدت خيطا رفيعا مـن الدخـان ينبت من وسـطه وينمو ليشكل صورة للشاعر تهيم فوق السـطور، وبدأ يتحدث معي بتهكم قائلا:

- كل التفاهـات.. التي كتبتها أنت .. لم انطقُ بها يوما!!

- ولكني...حاولت ...أن ....

- أنت وأمثالك تشوهون أشعارنا الأصيلة.

-في نيتي... إيصال... أفكارك...

- أنتم تطرحون أفكاركم الفارغة وتزينوها بأسمائنا اللامعة.

- أردت فقـط أن أوضح وجهة نظـري لكن...... سـحابة الدخان تلاشت فجأة..

نفضت رأسي وقلت:

- لابـد أن طـول السـهر قـد أصابني بالهلوسـة..عليّ أن اخلد للنـوم.. لأن رئيـس تحرير المجلة ينتظرني صباحا لأسلمه (القصيدة المترجمة).

برج الحوت

زميلنـا الـذي يعمل في قسم الأرشيف من مواليد برج الحوت.. وهـو مولع بقـراءة برجه لدرجة الإدمان.. قـرر صديقـي (الماكر) والمسـئول عـن تحريـر الصفحة المنوّعـة في (جريدتنـا اليومية) التخابـث والتلاعـب بتفاصيـل معلومات الأبراج التي يستقيها من (الإنترنت) فيضيف إلى برج الحوت بعـض (التوابـل) مثل (مشـاكل زوجيـة – أخبـار مزعجة تصلك اليوم – أزمة مالية حادة – خسارة لفرصـة عمل – مزاجك معـّكر – لا تقدم على أية مبادرة – نكسـة صحيـة – حماتك تـزورك اليوم ..) وغيرهـا مـن الأخبار السـيئة التي تجعل زميلنا المسكين يشتعل عصبية وحسرة.. وكلّما كانت ردة فعلـه أقوى كنـا - صديقي وأنا - نزداد شعوراً بالفرح والانتصار.

ناقد

هـذه أول تجربة لـه في كتابة النقـد.. لقد تنـاول رواية لكاتبة شـابة وبعـد أن قرأهـا بصـورة سـطحية وسـريعة كتـب يقول: هذه الرواية (رشـيقة) بسـردها، وتتميّـز بكلماتهـا (المكتنـزة) وأفكارها (المثـيرة) التي تدل على (خلفية) ثقافية لكاتبتها، وقابلية

على(احتضان) المفردات المبتكرة، والتعامل (بشاعرية) مع ردود أفعال البطل.. وأكثر ما أعجبني فيها – الرواية – (صدرها) أقصد مقدمتها الرائعة، ولولا بعض (الشامات) المطبعية على وجه وغلاف الرواية كان من الممكن اعتبارها (أجمل) عمل أدبي كتب على الإطلاق!

عيد الشجرة

سقطت مني آلاف الأوراق.. وأورقت مكانها الآلاف.. امتصت جذوري مئات الأطنان من مياهكم الآسنة.. جلس تحت ظلي العشرات من عشاقكم.. واستلهم مني شعراؤكم قصائدهم في كل الفصول.. آويت بين أغصاني العصافير التي تنشد لكم.

كانت حجتكم أني لا أحمل ثمراً فقطعتموني بفؤوسكم الشهوانية، وأقمتم مكاني (كشكاً) لبيع السجائر!

قناع

عاد (فلاح)- وهو جندي مستجد - من التدريب الليلي للوقاية من الضربة الكيمياوية في مركز تدريب المشاة.. كان منهكاً وقلقاً.. نزع (بسطاله) ووضعه تحت السرير بجانب قناع الوقاية.. بعد إنتصاف الليل سُمِع دوي إنفجارات في الجوار.. ومن شدة الخوف والارتباك والظلام الدامس صاح أحد الجنود المذعورين بصورة لا إرادية (غاز.. غاز.. غاز) ..

مدّ يده تحت السرير وحاول ارتداء القناع لكن دون جدوى.. اللعنة.. لقد لبس القناع أكثر من مئة مرة خلال الأيام الماضية، وها هو الآن مرتبك ومشوّش وقد يتعرض للهلاك بسبب تأخره سمع صوتاً هادراً وآمراً: (إلى مواضعكم بسرعة).. حمل البندقية وركض بسرعة ورمى بجسده في الموضع الشقّي.. ظل هناك حتى انبلج الفجر.. خرج من الحفرة وانسحب إلى القاعة بخطوات كسولة ممزوجة بالخذلان والذل.. حافياً يحمل بيده (البسطال) بدلاً من قناع الوقاية.

الشمس الزنجية

الظلام يحيطه من كل صوب، أفكاره الملتهبة لم تستطع أن تنير ظلمة روحه الكئيبة، أو تساعده على استيعاب النور والألوان.. إن الخط الفاصل بين الجمال والقبح لطالما أرّقه وقضّ مضجعه وكثيرا ما تساءل: - هل الجمال والقبح كالشفقة والظلم؟ أتختلف أحلام المبصرين عن أحلامي؟ هل صحيح أن شمسكم شقراء وشمسي زنجية؟! فتضيع أسئلته في جوف الظلام... يعدّل من جلسته، يمدّ يده، ويبدأ بممارسة طقسه اليومي ويصيح بصوت مبحوح:-

«من مال الله يا محسنين».

انتظار

منذ إخباره بأن ابنه قد فقد في الحرب قبل سبع سنوات... يجلس كل مساء وأنيسه الوحيد هو المذياع.. يستمع إلى أسماء الأسرى التي تبث كل يوم علّه يسمع اسم (ولده الوحيد) الذي جعل حياته جافة كصحراء.. لم يذرف دمعة واحدة طوال تلك السنين، ولم يدع للشك مكانا يعشش في تفكيره فقد بدا مقتنعا تماما أن ابنه لا زال على قيد الحياة..

كان أمله يتجدد كل يوم كشروق الشمس، فيجلس مساءا كناسك متعبّد يمارس طقوسه المقدسة متحولا إلى آذان صاغية أمام الصنم المستطيل.. هذا المساء لا يشبه كل المساءات الحبلى بالأمل، انتهت جميع قوائم الأسرى ولم يسمع (الاسم المنتظر).. عندها فاضت كل دموعه دفعة واحدة لتهدم إلى الأبد ذلك الحلم الأسطوري.

فساد إداري

خرج من قاعة بناء الأجسام قبل انتهاء التمرين بقليل، كان على موعد مع (سمسار) اللجنة الطبية الذي أخبره بأنه مستعد لأن يكمل أوراقه ويعطيه درجة عجز كامل ليشمله راتب الضمان الاجتماعي مقابل (٢٠٠) ألف دينار فقط !

بعد أقل من شهر استلم (عتريس البطل) أول راتب للضمان الاجتماعي.. في حين أن جاره المعوّق والعاطل لا زال يراجع اللجان الطبية ودوائر الضمان الاجتماعي دون جدوى !!

نكسة

كان متخما بالفرح.. يحلّق عاليا كطائر منتصر، ولأول مرة أحسّ بان لحياته معنى.. قضى ليلته وهو يفكر في اسم يتوّج به مولوده الموعود يختاره من بين آلاف الأسماء، فبعد (خمسة عشر) عاما من الحرمان والفشل ومراجعة عيادات الأطباء والمستشفيات وتجربة كل خزعبلات السحرة والدجالين، استطاع العلم أخيرا أن يحقق حلمه في أن يصبح أبا.. عندما حانت ساعة الولادة كان يذرع الممر خارج غرفة العمليات بخطوات قلقة ولهفة لا يمكن وصفها..

خرجت الممرضة يعتري وجهها حزن مرعب.. دخل كالمجنون حمل طفله.. لم يصدق عينيه لقد تحوّل حلمه إلى كتلة مزرقّة من اللحم ليس إلا..

أحلام اليقظة

من عمق الأرض السومرية.. من معبد إيزيدا وايزاكيلا.. خرجت امرأة موشّحة بالبياض تحمل في يدها قنديلا يعبق برائحة البخور، تسير كأنها لا تمسّ الأرض .. سألتها من أنت؟

قالت:- أنا الأصالة والعراقة والقدم..

- والى أين أنت ذاهبة؟

- اتجه نحو « وادي لالش» المقدّس لأنير الطريق لأحفادي

- لكن أحفادك أصبحوا آخر الناس!! تتقاسمهم اتجاهاتهم الحزبية ومصالحهم الشخصية وقد نسو إلى أية سلالة ينتمون؟!

- لا يهم.. فالعودة من منتصف الطريق أفضل من الاستمرار إلى الهاوية!!!

نهاية

هذه أول مرة أعرف فيها نهاية القصة التي أكتبها، فمعظم قصصي نبتت نهاياتها قبل النهاية بقليل.. عندما انتهيت من القصة التي بين يديّ لم تعجبني خاتمتها فشطبتها مثل كل مرة.. ووضعت مكانها نهاية ولِدت توا وهي تصرخ مثل طفل عار تحمله يد القابلة!

الواعظ

كان يرفع يده كمن يحمل السيف في وجه الخطاة، ونبرته العالية تبعث على الرهبة متوّعدة الفاسقين بالعقاب.. لقد سيطر على المكان بموعظته و حركاته المهيبة وصوته الجهوري، انبهر الجميع بهذا الشاب ذي اللحية الكثّة وأبدوا الاحترام والخشوع.. كنتُ الوحيد الذي لم تحرك كلماته أي ذرة في كياني، فقد رأيته قبل سنتين وهو يخرج من إحدى المواخير.. و صادفته أكثر من مرة في نفس الحانة التي أرتادها، غير أن الشيء الوحيد الذي تفوّق فيه عليّ كان براعته في الغش بالورق في صالات القمار! قبل أن ينهي موعظته هززت رأسي وابتسمت بسخرية فتهافتت عليّ الأيادي والأقدام ضربا وركلا ورموني خارجا لأني تجاوزت حدود اللياقة والأدب!!

دليل

بعيون أنهكتها الدموع كانت تبحث عن جثة زوجها بين عشرات الجثث المستلقية والمتراصة كسمك السردين.. كانت ملامح الموتى خالية من أي خوف أو حزن أو ألم وبعيدة جدا عن تقاسيم الوجه الذي طالما أحبته بجنون.. هزت رأسها بالنفي حين سألها الضابط إذا كانت قد ميّزت أحدهم؟ فأشار إلى جثة ممزّقة ومشوّهة:

- أذهبي وتأكدي منها

هاجس غريب دفعها نحو الكتلة البشرية مجهولة المعالم، وبعد أن تفحصتها مليّا ارتمت فوق الجثة صارخة: هذا زوجي.. هذا زوجي. سحبناها بصعوبة من فوق الجثة فقال لها الضابط:

- كيف استطعت التأكد إنه زوجك ؟

تغلّبت تعابير الخجل على

الحزن في وجهها:

- انــه زوجي أرجــوك لا تلّح عليّ

- لكن يجـب أن نعرف الدليل لكي نؤشره في سجلاتنا..

بكت بحرقة وقالت:

- أنــا وزوجــي كنا نســتخدم نفس النــوع من الملابس الداخلية ووقعــت مغشــيا عليها..لم أتمالك نفســي فإنثالت دمعــة من عيني، وعندمــا نظرت إلى بقيــة الجنود رأيتهم يجهشون بالبكاء.

رحيل

أحاط بهـا بنوها كمـا يحيط المحبـس بالأصبع، فتحـت عينيها بصعوبــة ونظرت إليهم لم تصدق ما تراه.. ها هو والدهم الذي تركها منذ ســبعة عشـر عامـا مرتديا (دمــيره) الأبيــض و(يشــماغه) الأحمر - تماما كما في ليلة زواجهما الأولى- يمدّ يده لها.. تمسك باليد المتوّهجــة ويحلّقــان إلى الســماء، مخلّفــين وراءهما غرفــة عتيقة، حزن خرافي، أربعة وجوه دهشــة تحيط بجثــة هامدة ويــد باردة كالثلج كانت تشـير قبـل قليل إلى صورة معلّقة فوق الجدار المتهالك.

اغتيال

عاش أكثر من خمســة قرون، عشقته آلاف النســاء، كان صديقاً للملــوك والصعاليك، صنــع أفكار الثــوار والمجانين، دخــل القصور الفخمــة، وبات في أحقــر الأكواخ، سهر مع المفكرين، نام في (الصوامع) مع الزاهدين المتعبدين واســتيقظ مــع الخطــاة، نُفــي وأبعــد لأنه حــارب الطغاة.. وبينمــا هو نائم مع أصدقائه على رصيف (شــارع المتنبي)- بعد نشــوة الانتصار-!! اقتربــت عربــة المــوت وانفجرت لتحيــل كل ذلــك التاريخ إلى رماد وقصاصــات متناثــرة مــن الورق ودخــان ممــزوج بعصارة الفكر الإنساني.

ثورة

لدي دائماً شــيء أقرأه، عندي دائماً شــيء اكتبه، ولكــن نادراً ما أجد شـخصاً أحكي لــه همومي.. فقليلــون هــم الأشــخاص الذين نســتطيع أن نفتــح لهــم قلوبنا ونفــرش أمامهم (صــرة) همومنا المكتظة.. كنــت مختنقاً وبحاجة إلى أي إنسان أنفض أمامه مأساتي، والظلم الذي لحق بي ..

فأنــا منــذ طفولتــي منبــوذٌ ومضطهــدٌ ومســلوبة إرادتــي ومخنــوقٌ صوتــي وخائــفٌ من إعلان(عقيدتــي) التــي أصبحــت عبئاً وعدواً لي كما ذيل الثعلب !

وحيــداً مهزوماً جلســتُ فوق قمة جبل مرتفع لعل شكواي تصل إلى السماء.. يملأ روحي الحقد حتى على الإله الذي خلقني! كنت أريد أن أبكــي لكن الدموع كانت عصية وأبت أن تريحني، فالحقد والغضب والرغبة في الانتقام عندما تسيطر على نفوسنا تجعل حزننا كحشرة أمــام مارد جبار وتموت الرغبة في البكاء!

لا أدري كــم مــن الوقــت مرّ علي وأنا على تلــك الحال مذهولاً ومشدوهاً عن العالم، ولكن عندما رفعتُ راســي قليلاً رأيت الشمس(التــي أقدســها) قد شــارفت على الغــروب فلعنتهــا بصــوت عــالٍ، وتمنيــت أن تصطدم بالأرض لكي نفنى ونـرتاح!

هممــتُ بالنهوض فأحسســت بيــد تربــت على كتفــي، جفلتُ واســتدرت لأواجــه شــيخاً جليلاً بوجه ملائكي ابتسم وقال:

- لا تخف يا بني

- من أنــت ومنذ متــى وأنت هنا؟

- لا أعــرف من أنا ولكنني هنا منذ الأزل!

- هل أنت مجنونٌ مثلي ؟ فانا لا افهم ما تقول

- إن كان الجنون ثورة، فأنا أول المجانين!

شــعرت بالصغر أمــام كلماته الغريبة، وقلت بانكسار:

- الثــورة.. الحريــة.. كلمــات محرّمة وممنوعة علي قبل المهد، قبــل الولادة، بل منــذ أن كنت في رحــم أمي وأنــا أخاف مــن هذه

الكلمات!

- الخوف المزروع داخلك نما وغطى كل شيء، فلم يعد للفرح مكاناً في نفسك

- كيف أتخلص من هذا الخوف؟

- الم تسمع أن « اكبر الثورات تبدأ بثورة الإنسان ضد نفسه» ؟

واختفى الشيخ بلمحة بصر.. فصرختُ بأعلى صوتي:

- سأنتصر على الخوف... غطى الصدى أرجاء الوادي العميق ...

في صباح اليوم التالي شاهد الرعاة جثة شاب أسفل الوادي، وعلى شفتيه بقية ابتسامة لم تكتمل !

عبور

الجسد الناحل ملقى على الأريكة، والروح هائمة قلقة تريد أن تنفذ عبر الحاجز الواهي الذي يفصل بين اليوم والغد، بين الواقع والمجهول.. بين المعقول واللامعقول، تريد أن تظفر براحة أبدية.. بعد أن ذاقت مر السقم، آملة أن ترى النور بعد كل هذا الظلام و التعب والفقر.. تقطع آخر خيط يربطها بتلك الكتلة البائسة المليئة بالحرمان والطموح والضعف، فتعبر متشوقة إلى الجهة الأخرى وتضيع وسط سديم لا نهائي وفراغ مرّوع !

اكتشاف

في غرفة فقيرة كانت تتلوى بين يدي القابلة، دخل زوجها كعفريت غاضب صائحاً:

- إذا أنجبتِ هذه المرة بنتاً أقسم أني سأطلّقكِ وأتزوج بأخرى..

امتزجت دموعها مع قطرات العرق المتصبب من جبينها، رفعت رأسها متضرعة إلى السماء وأغمي عليها...

بعد أكثر من عشر سنوات وبينما هي جالسة تحلب بقرتها، اقترب منها بحنان هامساً في أذنها:

- حمداً للرب لأنكِ أنجبت البنات أولاً، وإلاّ لأصبح أبناؤنا الأربعة وقوداً لهذه الحرب القذرة!!

أرباع

كان مولعاً (بالأرباع).. يشرب (ربع ويسكي)، يأكل (ربع خروف)، يستيقظ في (العاشرة والربع)، يحمل في جيبه دائماً (ربع دينار) كتعويذة! ضاجع (ربع) نساء القرية! وعندما بلغ من العمر (ربع) قرن تربّع على العرش لأربعة عقود و(ربع)!!

رصيد- نت

دخل المنتدى باسم (هيفاء).. وبعد أن تبادل مع أحدهم عبارات الغزل والحب ثم المجون تم الاتفاق على موعد للقاء.. طلب الطرف الآخر رقم (هاتفها) النقال ليضمن الفريسة.. فأجاب بمكر: أن رصيده قد نفد، عندها أرسل له رقم(كارت موبايل) ليظهر سخائه وأريحيته! عبّا (موبايله) بالرصيد.. أبتسم وخرج من المنتدى.. تمطى، تثاءب وتمتم: يكفي اليوم إنها البطاقة الرابعة!!

قانون القبيلة

من بين الجموع الهائجة سُمِعَ صوتها وهي تستجدي: « ارحموني أطلقوا علي الرصاص».. لكنهم استمروا في ضربها بالعصي والهراوات وأعقاب البنادق.. مزّقوا ملابسها.. سحلوها من شعرها الطويل ورجموها بالحجارة، انقضوا عليها كما تنقض الوحوش على فريستها.. فقد ذكرتهم بخطاياهم وعهرهم وعقدهم وكبتهم المقيت.. نظرت إلى والدها المنزوي ووجهه يختلج بعنف من شدة الذهول.. أغمضت عينيها لتتحوّل في لحظة إلى طفلةٍ صغيرة تركض بفرح وراء الكرة الملّونة التي اشتراها لها والدها ذات يوم ليس ببعيد.

طالع

قال له العرّاف: خطوط كفك تشير إلى انك ستعيش طويلاً وستشهد زواج ابنك البكر..فرح بكلام المنجّم في حينها لأنه لم يكن قد أكمل الثامنة عشرة من عمره بعد.. مضت سنوات على زواجه، وبينما هو خارج من عيادة الطبيب، تذكر فجأة كلام الساحر،

ابتسم بمرارة قائلاً: حتما أنا من الخالدين! لقد أخبرني الدكتور للتو (بأني عقيم وليس هناك أمل في أن أخلّف أولادا)!!

ضوء أسود

كل يوم حين يخيم الليل فوق أرجاء المدينة يصاب بالذعر.. تتراءى له أشباح ملثّمة، يرتجف خوفاً من رصاصة طائشة، أو قذيفة أضاعت طريقها.. كان يقضي معظم لياليه في التضرع إلى الله وتعظيمه وإحصاء أسمائه الحسنى، معيدا هذه العبارة مئات المرات: « الهي كم أنت كبير وجبّار احمني وأجلِ عني هذا الليل الأسود بسلام».. قلقاً ينظر من خلال النافذة منتظراً ظهور خيوط الفجر.. وما أن يلمح بوادر انجلاء العملاق الداكن حتى يتنفس الصعداء ويهتف ضاحكاً: «الهي أنت اصغر من ذبابة!».. يتمدد فوق سريره، ويعلو الشخير.

عقاب

كانت ميّتة قبل أن يرجموها بالحجارة.. وفقدت حياتها عندما أسلمت نفسها لذلك الوغد في لحظة شهوة شيطانية.. الحشد ينتظرها خارجاً.. إنها ترتعد...

وهو جالس في غرفته كأي جبان تنصل من فعلته.. تبحث بين الوجوه لا ترى إلا عيوناً محمرة وأيادي تريد الانقضاض وأنياب عادت إلى طبيعتها الأولى قبل فجر الحضارة.

صقل المواهب

فرح بقصيدته البكر، وضعها في جيبه واتجه نحو مبنى الصحيفة المشهورة الواقع بالقرب من منزله.. استقبله حارس البناية، وسأله عما يريد؟

- لدي قصيدة أحب أن أنشرها في جريدتكم الرائعة.

- هل يمكنني رؤيتها لطفا؟

- نعم بكل تأكيد.

أخذ القصيدة.. قرأها.. ثم قال له:

- ما رأيك بحذف هذا المقطع؟

- كما تحب، وشطب عليه.

- حسناً اصعد إلى الطابق الأول، واسأل الموظف هناك.

رحب به موظف الاستعلامات، ونصحه بتغيير البيتين الأخيرين منها.. تلاه موظف الكومبيوتر، المدقق اللغوي، محرر القسم الثقافي، سكرتير التحرير، ثم مدير التحرير.. وعندما وصل إلى رئيس التحرير كانت القصيدة عبارة عن مجموعة من حروف الجر المبعثرة!!

نقاهة

الكآبة تلفه من كل صوب.. يفكر دائماً كيف أن سخرية القدر أنقذته من حربين طاحنتين، وهي نفسها التي أسقطته من (درج لا يتجاوز ارتفاعه متراً ونصف) ليصاب بالشلل، ويقضي بقية حياته مرمياً فوق السرير..

على غير عادته استيقظ باكراً هذا الصباح ينصت بسرور إلى زقزقة العصافير.. استغربت زوجته من تغير مزاجه الكئيب.. جاءته بالفطور، تناوله بفرح وبهجة.. قالت له:

- لقد ملأت المنزل بالسعادة بهذه الابتسامة الجميلة

- لا أدري لماذا غمرني صوت العصافير بالحيوية والنشوة هذا الصباح

- ستكون أيامك كلها حلوة بعون الله..

خرجت لتكمل أعمالها البيتية.. انقطع صوت الزقزقة فجأة..

ناداها: لم أعد أسمع العصافير؟

أجابته بابتسامة خجلى: لم يكن صوت العصافير يا عزيزي.. كان ثقباً في أنبوب الماء عالجته فانطفأت الزقزقة!!

حوار

في المزرعة التي يعمل فيها والواقعة على الطريق العام، كان منهمكاً في ترتيب صناديق الطماطة عندما مر أحدهم وبادره بالتحيّة:

- السلام عليكم

- آسف لا أستطيع!

- أهكذا ترد السلام؟

- أنني أختصر محاورة تعاد

عليّ عشرات المرّات! سأقول لك:

- وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

- كيف الصحة والأحوال؟

- الحمد لله

- وكيف يسير عملك في المزرعة؟

- على خير ما يرام

- يظهر أن الطماطة وفيرة هذا الموسم؟

- نعم

- أريد أن تعطيني قليلاً من الطماطة!

- آسف لا أستطيع!!

غنى

قضى جلّ حياته يعمل عتالاً.. الخبز الأبيض واللحوم كانت صعبة المنال وتشبه حلماً لا يزور عائلته إلا في الأعياد.. ظلت لعنة الفقر تطارده حتى كبر أولاده وبدأوا يساعدونه في العمل.. وأخيراً استطاعوا وبمشقة كبيرة من إنشاء معمل صغير لطحن الحبوب.. الآن يستطيع هو وأولاده وأحفاده تناول كل ما تشتهي أنفسهم، البسمة والرضا بهذه النعمة- التي حلت عليهم فجأة- تملأ وجوههم على الرغم من عملهم الشاق.. لكن مرضه المتكرر كان كالغيمة السوداء التي تغطي سماء فرحهم الطارئ.. نصحه الطبيب في آخر زيارة: (الدواء وحده لن يفيدك، يجب أن تأكل خبز الشعير والخضروات فقط).. تنهد وقال:

- يبدو أني لا استطيع التخلي عن طعامي المفضل أبداً!!

إطفاء عيون

عند عودته من معمل الغزل والنسيج الذي يعمل فيه منذ سنوات، وبعد أن يأخذ قسطاً من الراحة ويتناول وجبة خفيفة.. كان يعرّج كديدنه على جاره الفتى الضرير، يمسك بيده ويتجوّلان في مدينتهم الصغيرة الوادعة إلى أن يحل الظلام...

قبل يومين قُتل ومعه ثلاث وعشرون عاملاً بريئاً ذنبهم الوحيد إنهم يحملون هويات تشير إلى انتمائهم الديني، وعندما شُيّعَ إلى مثواه الأخير سَمِعتُ والدة الفتى الضرير تبكي وهي تحتضن ابنها: (الله ينتقم منكم أيها الإرهابيون لقد أعميتم عيون الأعمى).

شرف

حتى هو نفسه لا يعرف عدد الفتيات والعشيقات اللواتي ضاجعهن.. كان يتبجح ويفتخر بمغامراته أمام أصدقائه ضاحكاً فرحاً بفحولته ورجولته.. كيف لا يتباهى؟ وهو الذي مزّق جسد شقيقته بالرصاص لمجرد سماعه أقاويل عنها لطّخت سمعته وشرفه بالعار!!

نصيحة

فوجئ أصحاب المحال التجارية بسيارة يقودها فتى تعبر الرصيف، وتصدم رجلاً كان يمشي (في أمان الله).. فسقط المسكين وتناثرت كتبه في الشارع.. هرعوا إليه وحملوه إلى أحد الدكاكين، أجلسوه على مقعد قريب.. سقوه قدحاً من الماء، وتأكدوا من عدم وجود إصابة خطرة أو كسر في أطرافه.. جمعوا كتبه ومسحوا الوحل من فوق نظارته المكسورة...

مرعوباً دخل السائق يعتري وجهه شحوب الموتى:

- سلامات (عمو) هل آخذك إلى المستشفى؟

- لا (عمو) أنا بخير.. ولكني محتار أين أنصح أولادي بالسير بعد أن يعرفوا أنك صدمتني على الرصيف؟!

تمجيد

المسئولون الكبار، المثقفون، الفنانون، الأدباء والصحفيون اجتمعوا جميعاً حول تمثال الشاعر المصنوع من البرونز والذي تم نصبه في أجمل ساحات المدينة.. ألقوا الكلمات والقصائد، وضعوا أكاليل الزهور، وغنوا مآثر مبدعهم الحبيب...

وحده كان منزوياً بعيداً عن جمهرة المحتفلين، يحمل نفس ملامح التمثال.. تمتم بحسرة: (

لو لم تهملوه في حياته...) واختفى كالسراب.!

أحلام

عندما كان طفلاً اقتصرت أحلامه على الألعاب والحلوى، ولما بلغ الخامسة عشرة بدأ يحلم بابنة الجيران، ثم أن يصبح طبيباً مشهوراً، وحين اقترب من الثلاثين كان يحلم بزوجة وأطفال، قصر، وسيارة فارهة... بعد الأربعين أصبح يحلم بعمل يعيل به والديه العجوزين.. انه الآن على أعتاب السبعين.. يحلم بالألعاب والحلوى.!

قرابين

من خلال زجاج الشاحنة التي يقودها أبصر قرية صغيرة وادعة ومنسية.. تتقدم نحوه باسطة ذراعيها لاحتضانه، فهو بلا شك يحمل لأبنائها بعضاً مما يسهل أمور حياتهم الشاقة، ويطفئ ظمأ حرمانهم.. الملامح بدأت تتضح له شيئاً فشيئاً.. وجوه كالحة متعبة لناس بسطاء.. نساء يتسربلن بالبياض، ورجال بلحايا وشوارب كثة.. أطفال شبه عراة يركضون حفاة باتجاه الشاحنة، لأن عقولهم الساذجة صوّرت لهم إن العربة القادمة من بعيد ناهبةً الطريق ومخلّفة وراءها زوبعة من التراب قد تحمل لهم ملابس أو لعباً وهدايا أو ربما قليلاً من الحلوى.. النساء يخبئن ابتساماتهن الخجلى متأملات أن تكون السيارة القادمة مليئة بالنفط الأبيض أو على الأقل تحمل لهم ماءاً للشرب والطبخ...

لا احد يعلم من أية أصقاع بعيدة جاء هذا السائق اللعين! ليلهب عواطف وتفكير هؤلاء الفقراء.. تفاجأ ببيوتاتهم الطينية، ولكنه تذكر بغتة الأوامر التي تلقاها: (هؤلاء الناس كفرة ويجب إبادتهم).. بدأ الخدر اللذيذ يسري في أوصاله، والمكافآت التي سيلقاها في الجنة - حوريات، أنهار من الخمر والعسل- كلها أثارت شهيته المريضة للموت.. أبطأ من سرعته، وكلما اقترب أكثر نبتت أمامه أفواج من الصبيان والصبايا..(إنهم كفرة).. تطن هذه الكلمات في أعماقه الخاوية إلا من الشر والانتقام.. (كفرة.. كفرة) .. يخرج هاتفه النقال.. يتصل برفيقه الذي يقود الشاحنة المتوجهة إلى القرية الأخرى.. نفذ مهمتك بعد خمس دقائق...

يتصاعد الوهج والدخان إلى قلب السماء الداكن.. وتتناثر الأشلاء.

حشرجة

وسط الخراب الهائل.. بين أنقاض كوخهم المهدّم، وفي ظل الجدار الوحيد المتبقي.. كان يجلس بجوار ابنته الصغيرة وبيدها كتاب القراءة.. يقرأ لها بصوت مخنوق بالعبرات:

(دار – دور – وطن)!!.

بقايا

يبحث في جيبه لا يجد علبة السجائر.. في جيبه الآخر لا يجد نظارته.. يفتش في ذاكرته لا يجد شيئاً يقوله.. ينظر إليهم كالمجنون وهم ينبشون الأنقاض - وراء البلدوزر- كدجاج جائع! يخرجون فردة حذاء، لعبة ممزقة، وبقايا بطانية زرقاء طالما غطى بها أولاده الصغار.

سقف

في مثل هذا الوقت من كل عام.. كان هو وزوجته يجبلون الطين ويخلطونه بالتبن يرممون به كوخهم المتداعي، ليقيهم من أمطار الشتاء.. وفي كل مرة كانوا يحلمون بمنزل صغير من الأسمنت يأويهم مع أولادهم الستة!.. هذا العام لم يرمموا.. ولم يحلموا.. لم يعد يملكون سقفاً حتى!.. لديهم فقط خيمة أعطتهم إياها لجنة الإغاثة، بعد أن دمّر الإرهابيون قريتهم وحوّلوها إلى ركام.

كاتبة

قبل ولادة كل قصة من قصصها القصيرة كانت تمرض وتلزم الفراش.. هذه المرة تأخر المخاض، وتعسّرت الولادة.. وعندما أجريت لها عملية قيصرية.. أنجبت رواية!!

خطأ بسيط

فتح (موبايله)، كتب رسالتين قصيرتين وأرسلهما على عجل..

- أحبك يا فاتنتي، لقد سئمتُ زوجتي البشعة، قريباً جداً سنتزوج.. قبلاتي

- زوجتي الحبيبة: لا أشعر بالراحة إلا بين أحضانك الدافئة.. اشتقتُ إليكِ كثيراً

أقفل (الموبايل)، حمل حقيبته، ملأت وجهه ابتسامة ماكرة.. وهو لا يعلم إن الرسالة الأولى استلمتها زوجته، والثانية وصلت عشيقته!.

إلهام

كان يدّون أحلامه على الورق.. فيخلق منها أجمل القصائد..

استيقظ ذات صباح.. لم يستطع أن يكتب كلمة واحدة.. توالت الصباحات، وهو لا يزال نائماً بجانب أوراقه البيضاء.. ينتظر زيارة حلم هجره ومضى.

نرجسية

قرّر أن ينتحر.. صوّب فوهة المسدس إلى رأسه.. ضغط على الزناد.. فتناثرت شظايا المرآة..!

اعتراف

*إلى أنور عبد العزيز

شعر بضيق في صدره، خرج على غير هدى، حملته قدماه إلى حديقة في طرف المدينة، داهمته رغبة عارمة ليرمي عن كاهله ثقل سره الخطير، احتل نصف المقعد الذي يجلس عليه رجل عجوز.. فاستقبله الشيخ بابتسامة رقيقة كالنسيم. أحس بحميمية غريبة نحو الرجل.. حكى له كل شيء عن همومه وما يعذب روحه من خطايا، وعندما انتهى كان العجوز لا يزال يحدّق نحو الأفق بعيون ثابتة.. تنفس الصعداء وكأنه تحول إلى فراشة أو ريشة تحملها الريح.. همّ بالنهوض شاكراً سعة صدر جليسه الهادئ، ربت على كتف العجوز قائلاً:

- لقد أثقلت عليك بهمومي فأعذرني..

عندها التفت الرجل واضعاً يده فوق أذنه إشارة إلى انه أصم أبكم..!

المطار

نزل من الطائرة - هو وزوجته- تملأهما اللهفة والشوق.. المطار يعجّ بالمستقبلين، ينظران إلى بعضهما بفرح غامر، الجميع يلّوحون بأيديهم.. تتخالط الأصوات، وتتلألأ الدموع في المآقي.. العناق والقبلات تطغيان على الأجواء المشبّعة بالأضواء.. تمضي الدقائق سريعة، يفرغ المطار من الناس والضجيج والفرح شيئاً فشيئاً.. وأخيراً يحدقان بدهشة ومرارة إلى صالة الانتظار...

لم يبق في المطار سواهما، وبقية أشواق جريحة.

ولادة قصة

انتظرتُها قبل أن يصنعوا الورق..

أحببتُها قبل أن يعرفوا الكتابة، أو يخترعوا الحبر والقلم..

وعندما حانت لحظة اللقاء..

ماتت بصمت فوق أوراقي.



البايسكل الأزرق

قصة: نجات نوري

الترجمة: حسين عثمان نيركسجاري

على الطرقات الضيقة المتشابكة الممتدة بين مزارع القمح والتبغ وعباد الشمس، يعبر دائما ببايسكله رجل وهو يدندن باغنية واحيانا يجهش بالبكاء، يراه الناس على بايسكله وهو دائم التجوال على الطرقات وحيدا، بيت ذلك الرجل الذى سمى نفسه (السائح) يقع في زقاق رقم (١٩) لتلك المدينة الصغيرة.

احيانا يقول الرجل لأهل المدينة «هذا البايسكل فقط وطنى وامى وممتلكاتى»، ولم يستطع احد ان يزحزحه عن رأيه ذلك، يضع بايسكله في غرفة نومه قريبا منه، ويروى مجريات حياته المرة لتلك الآلة الصماء، كان ذلك البايسكل الازرق سلوته وصديقه الوحيد، والذين يعرفونه لسنوات ينادونه بـ (سائح)، ويعرفون جيدا ان مايربطه ويشده بتلك المدينة هو فقط ذلك البايسكل الازرق، وان حياته وموته مربوطتان باطاريه المطاطيتين وقطع معدنية منه.

انه وكما يروى عنه الناس يقول في جميع المواسم ومناسبات الافراح والاتراح: لازلت يا عزيزى! منك تفوح رائحة ذكريات واشياء كثيرة، رائحة الخبز الحار الذى اشتريه مبكرا لامي المريضة، امي التى داهمها المخاض ليلة، وطلبت مني ان اذهب ببايسكلى الصغير الى بيت القابلة، فذهبت واحضرتها لديك يا عزيزتى! باقات من ذكرياتى.. فمنذ صباى وانا اعيش مع البايسكلات الا انك اكثرها حبا وشفقة.

كانت ايام حرب ضروسة.. نزحت عن المدينة سكانها، وانا ببايسكلى امشى امامهم رويدا رويدا، لاتزال والى الآن تفوح منك رائحة صور (جيفارا وماركس) وصور المغنين المشهورين.. تلك الصور التى تتدلى على جناحيك ونسير معا في ازقة وشوارع المدينة لبيع تلك الصور، في تلك الايام.ابناء هذه المدينة الصغيرة يشترون صور ماركس و.. ويعلقونها في غرف النوم والدكاكين والفنادق، كنت في تلك الأيام اعتقد ان هؤلاء الشباب لايعرفون ماركس إلا عن صورته وليس عن قراءة كتبه ومعرفة افكاره.

مرت أيام الى ان رأيت ان الصور الخلاعية اكثر رواجا وبيعا في هذه المدينة، باسكلي العزيز! لازلنا انت وانا عائشين كما كنا.. أياما وفي صباحات باكرة اغطيك بصور جاهزة للبيع عبر ازقة وشوارع المدينة، عشت على هذا الكسب سنوات وانت لاتزال تفوح منك رائحة تلك الصور. والكتب التى احملها وابيعها للجميع، أسودٌ

كانت تلك الايام، فمبيعاتي في اليوم أوليومين لاتتجاوز عن اربع أو خمس كتب، وما اربحه لايكتفي لوجبتي غذاء، ان المعيشة لاتكتمل ببيع الكتب، تلك الايام كانت متخمة بالقحط والغلاء والبؤس للناس ولي ايضا.

أية رائحة لاتفوح منك يا باسكلي الازرق!

رائحة الشوارع المليئة بالوساخة.. رائحة اتعاب أجساد العمال المكدودين الجالسين امام الجدران حزينين منتظرين من يؤجرهم لعمل متعب وباجر زهيد، رائحة سكان هذه المدينة الصغيرة ورائحة ايادي صبيانها المهرولين وراءك ليركبوك لحظات، الصبيان الذين يعيشون كالضفادع والضبب و الزنابير، انهم لايملكون شيئا جميلا في حياتهم، يلعبون الى المساء بالكارتونات الفارغة والانابيب الصدئة والاسلاك المعدنية الرقيقة، وجوههم وجلودهم مغطاة بالغبار والدهن، تلعب الحياة بمصيرهم وهم يلعبون بمستقبلهم، انا وانت يابايسكلي الازرق لانستطيع ان ننسى مجاعة وبؤس هؤلاء انهم والى ان يكبروا لايذوقون طعم الفرحة والملابس الجميلة ورائحة الاكلات اللذيذة، كم كان مدهشا حين يرقصون للطائرات التي تمر عبر سماء مدينتنا الصغيرة لقصف جبهات الحرب، انهم يتمنون ان تعبر تلك الطائرات فوق مدينتهم مئات المرات ليرقصوا لها ويلهوا، يمدون لها اياديهم ويرفعون لها أصواتهم وصرخاتهم، انهم لايدرون ان تلك الطائرات تحمل الموت والدماء للأخرين.

انت يا بايسكلي تفوح منك الى الآن شهقات وزفرات هؤلاء الاطفال البؤساء وهم يلهثون وراءك، رائحتهم لازالت عالقة بناجميعا وبجدران هذه المدينة، انت يا باسكلي! لا تنقطع منك ابدا رائحة تلك الشوارع التي ينهزم العشق فيها ويذوي، ورائحة الحيوانات الأليفة التي تقترب منك، ورائحة أوراق التبغ واشجار التوت واوراق عباد الشمس الجميلة وحقول القمح الجاف.

اية رائحة لاتفوح منك يا عزيزي.. تفوح منك رائحة تأريخ لافكاك عنه ابدا.. تأريخ وطن.. تأريخ مدينة صغيرة تفيض منها البكاء والدماء والانكسارات، لسنوات طوال ذقنا انا وانت مرارات الغدائر الموحلة والشوارع المتربة، اشعر في تلك الايام انك اكثر مني تعبا فاترجل، كنت واثقا من ان حياتي مرهونة بك وليس بوسعي شراء بايسكل آخر، اتمنى ان اتعب وامرض وتبقى انت سالما معافا.

اتذكر جيدا عندما دعيت الى الخدمة العسكرية لقد بكيت كثيراً عليك وكانك أحد أطفالي... أو أنت مريض فافكر في مصيرك، أعرف انهم لن يسمحوا بدخولك معي الى المعسكر. وفي المعسكر كنت أروي للجنود ماجرى لي ولك من الافراح والاتراح، الجنود ينظرون اليّ كاحد المجانين او الصبيان، الجنود يقولون لي:

- في هذا الوطن الكبير وافراد الشعب، من البلاهة ان تهتم ببايسكل فقط، الجنود يقولون:الأنسان بدون وطن ومدينة.. بدون اصدقاء واقارب يعني لايملك شيئا، أقول لهم:- كل ماتقولونه أكاذيب، وكل ما املكه في هذه الدنيا هو فقط بايسكلي الازرق، انهم يستهزؤون بي ويتمازحون و يقولون: كالصبيان تفكر.. اذا احترق الوطن فسنحترق جميعا. انت وبايسكلك.

في ليلة يعدّ الجهود لهجوم شرس ودموي في الغد، رأيت في المنام بايسكلي يسير في سهل غارق في الخضرة نحو نبع ازرق، ومئات الطيور تطير حولي واطيّرها، اضحك مقهقها. واغني للحياة، أسير كالرياح وكأني الى بساتين ذاهبٌ الفردوس الزاهية. كانت السهول مزدانة بالزهور وكان هناك زقزقة الطيور، وانا كنت اغني بأعلى صوتي لبايسكلي واخضرة السهل..

بينما كنت شاردا في تلك الرؤيا الجميلة، فاذا بقائدنا وبصوته الجهورى المجلجل يوقظنا ويدعونا الى الاستعداد للهجوم، كان صباحا باردا ومخيفا، رائحة البارود والموت تفوح منا جميعا، رفاقى الجنود يتمازحون ويقولون: في هذا الهجوم اذا قتلت، من سيركب بايسكلك؟ انهم يسخرون من احلامي وحكاياتى.. انهم ليسوا ملهوفين مثلى لبايسكلى، انهم مشتاقون مهمومون لزوجاتهم واطفالهم واحبائهم، انهم مولعون ليوم يعودون الى احضان زوجاتهم ويستمعوا الى شجونها وهمساتها بعيدا عن ضوضاء المدافع ولعلعة الرصاص، وانا افكر دائما في بايسكلى والعودة اليه في اقرب وقت ممكن.

عندما اتمتع باجازتى الشهرية، لاأفكر في شيء سوى في شراء مزينات لبايسكلى. في صبيحة يوم الهجوم انتا بنى الفزع والخوف من عدم رؤية بايسكلى، لسبع سنوات عجاف شاركت في الحروب العبثية المدمرة، وادعوا الله ان اعود الى بابسكلى حيا واموت بجانبه، وعندما اعود من اجازتى الى جبهات القتال امدد بايسكلى على سريرى واغطيه بلحافى لئلا يتأثر بالحرارة والبرد.

في لحظات الهجمات وفى الخنادق والربايا أفكر فيك فقط يا بايسكلى الازرق! في العام الثانى للحرب كنت اشعر اننى سأقتل وسيضيع جثمانى تحت عجلات الدبابات والناقلات العسكرية واطارات المدافع الثقيلة، ولكى انقذ نفسى وانقذك من هذا الوطن المليء بالدم، عند تمتعي باجازتى الشهرية فكرت في بعث رسالة الى السفارة الامريكية عسى ان يسمحو لجندى منكود ولبايسكله الازرق ان يعيشو معا في بلدهم ردحا من الزمن بعيدا عن الحروب، ان يتحولوا معاً في شوارعها وازقتها.. هكذا بدأت بكتابة الرسالة:-

(هذه رسالة جندى منكود وبايسكله/ اسمى (.. ..) الساكن في مدينة (.. ..) الصغيرة/ رقم الزقاق ١٩ رقم الدار ٣٨٩ في يوم ١٩٨٣/٩/١٩.

سيدي المحترم جناب السفير الامريكي، اطالبكم بهذه السطور ان تحصلوا من الجهات المسؤولة في امريكا السماح لي بدخول وطنكم مع بايسكلى الازرق وبذلك تنقذ ونني من الحرب والخوف، ومساعدتكم لى ولبايسكلى موضع تقدير واحترام، بجواب ايجابى تنقذوننا من جحيم الحرب، ونأمل تعاونكم وتضامنكم مع صاحب هذه الرسالة، مع جزيل شكرنا واحترامنا).

ارسلت هذه الايام الرسالة مع جندى صديق الى السفارة الامريكية وسكتُّ عنها مدة منتظرا الجواب..

طحنت الحرب انا وانت والجواب، عندما اعود الى البيت وأشاهد بقاءك على حالك يا بايسكلى! أشكرا لله، وفي الليل اضعك. قريبا منى واروي لك سوء الاحوال في جبهات القتال ومنكوبية رفاقى الجنود، اى شيء لم ارويه لك؟ هل بكاء الجنود المذعورين المرعوبين.. هل جنود الذين تحت اغطية نومهم يمارسون الاستمناء حالمين بعاريات ملاهى العاصمة.. هل حكايات الجنود الذين يبعثون رسائل غرامية لحبيباتهم، فقد ملّ بعض الجنود وانزعجوا من ايصال وتوزيع تلك الرسائل، موزعوا رسائل الجنود يقولون لي:

نراك لاتراسل احدا، اقول لهم: البايسكل لايقرأ والا سأرسل له مئات الرسائل، انهم غاضبون منى وينزعجون، لانهم يعتقدون اننى أسخر منهم واستهزئ، لقد دمرتنا الحرب جميعا واستنفذت قوانا، رأيتهم مئات المرات وهم يبكون بحسرة لاطفالهم البعيدين، ان الحياة في الربايا والمعسكرات نوع آخر من الموت الزؤام، الموت الذى يقرره قادة الوطن وليس الله.

سنوات بعد الحرب سحبتك

على آثار عجلات سيارات ألمسؤولين ألكبار، كنت اصاحبك الى الساحات المعدة لمناسبات الفرح والبهجة.. ترديد الشعارات والمبادئ لم تستطع في خلق القطيعة بينى وبينك، لم تستطع اوامر رجال الثورة العائدين من الحرب الى المدن أن تفرقنا.

الملابس التى كنت أنقلها على ظهرك للغسل والكوي لازالت تفوح منك رائحتها، ولكى اعيش وجدت هذا العمل لقاء مبلغ زهيد انقل ملابس الناس لمحلات الغسل والكوي، انت يا عزيزى لاتستطيع ان تتحدث والا فلديك بحجم هذه المدينة روايات الموت والبكاء والحكايات التى تخصنى انا.

انا كما اتذكر وعلى ظهرك ومع المئات من الناس أودعنا الموتى و وارايناهم الثرى، وكذلك حضرت مجالس الفاتحة، كما وحضرت حفلات الزفاف، اتذكر ان البنت التى أحببتها واجتنى أول مرة على ظهرك اوصلتها الى حقل عباد الشمس.

بعدما وضعت الحرب أوزارها وعلى ظهرك كنت اذهب الى الربايا التى يقتل فيها مئات البشر، والى ساحات الحرب حيث لازالت فيها روائح الجثث المتروكة وهى تزكم الانوف، وكذلك ازور القرى القريبة من مدينتنا الصغيرة، في السنوات الاخيرة افكر فيك بدلا من المال والمناصب، أصبحت لى وطنا صغيرا وافكارا وحكايات أخرى، ينظر الناس الىَّ كاحد المجانين، ومرة قلت لهم: هذا البايسكل ديني ووطني وجحيمي.

والآن اصبحت شيخا وصرفت جل عمري معك، لابد لي ان اقول انه قبل ستة اشهر من نهاية الحرب وصلتنى رسالة من السفارة الامريكية جاءٌ فيها: يسمح لك فقط بدخول امريكا وليس لباسكلك الازرق، رفضوك ياباسكلى وقررت ان لا اذهب الى اى مكان بدونك.

في تلك الايام تسرب هذا الخبر الى صفحات اكثر الجرائد انتشارا، حيث نشرت صورتي وصورة بايسكلي الازرق بمختلف الاشكال والاوضاع، ووسمونى باحد المجانين، إحدى الصحف اليسارية مدحتني على رفضي ان أعيش في دولة رأسمالية، جريدة اخرى كتبت بعنوان كبير: رجل حتى في كبره يتصرف كاحد الصبيان فلا يذهب الى مكان بدون بايسكله، وجريدة أخرى كتبت:- رجل يعتقد ان ظهر بايسكله هو الوطن وليس غيره، ونشرت صورتي في مختلف الاوضاع وكتبت تحت احد الصور:

تمنح الولايات المتحدة الامريكية حق دخولها لمجنون.

لايزال يا عزيزي يفوح منك رائحة تلك الصحف التى كنت اشتريها لأقرءها في البيت.. يفوح منك رائحة مدينة صغيرة استهانت بكل شئ.

ان الحرب والمجاعة والفقر لم تستطع ان تخلق القطيعة بيني وبينك، الشيء الوحيد الذى ابعدني عنك هو الشيخوخة.

بعد سنوات يمشي رويدا رويدا وراء جنازة هذا الرجل صبى يافع وهو على ظهر البايسكل الازرق.

قصة الرسالة

معتصم سالەيي

يصادف احياناً ان بعض الوقائع قد تواجهنا على حين غرة، بحيث لا نكون نتوقـع حدوثها بأي حال من الاحوال ولا نرغب في حصولها. حدثـت لـي واقعـة مثـيرة قبل سنوات مضت، مما ادهشتني لفترة طويلـة، وليومنـا هـذا اعيش في حيرة من امرها ولا استطيع ازاحة الستار عن خفاياها، بل انظر اليها كمتاهة محيرة للعقل والوجدان.!

كنت في مقتبل العمر ولم يكن عمـري يتجـاوز الرابعة عشـرة. وكنت متشبثاً بالحياة كأي شخص اخـر في نفس العمـر. وكان ولعي لرياضة كرة القدم لا يمكن وصفه بسهولة ويسـر. كلما دخلت ساحة الملعب للمشـاركة في مباريات كرة القدم، كان يخيل الي بأنني اسعد كائن بشري على وجه الارض. فكم من مرة تعرضت للتوبيخ من قبل افراد عائلتي لأفراطي الشـديد في التعلق بممارسـة الرياضة، لكنني لم اكن اعير اهتمامـاً بأنتقاداتهم اللاذعـة، ولم يكن بأمكانهم النيل من عزيمتي والوقوف امام رغبتي العارمة لتلك الهواية المفضلة لدي. مامن شـيء اخر كان يضاهي تلك اللحظـات التي كنت اعيشـها على مـرأى مـن الجماهير المشـجعة في ساحة الملعب، وخصوصاً عند فوزنا في نهاية المباريات. وفي تلك الفترات كنـت اشـعر بقشـعريرة البهجة والسرور وهي تسري في جسدي.

ذات يوم شـتائي وقبل موعد حلول الظـلام، كنت امشـي على قارعة الطريق العام وحيداً. وهدفي الوحيد هو الوصول الى البيت بأسرع وقت ممكن والتخلص من تسـاقط القطرات الخفيفـة للمطر. كانت هناك سحابة داكنة تحجب صفحة السـماء. تعرض رأسي وجسدي الى النثيث وتبللت ملابسي قليلاً. كان الشارع شبه مقفر، وخلت الارصفة تقريباً من المارة. بين فينة واخرى كانت تشـاهد سـيارة وهي تقطع الشارع مسرعة. كنت اتلمس نفحات الهواء البارد تهب على وجهي. مما دفعتني الى وضع رأسي ورقبتي في حالة انكماش. ووضعت يدي ايضاً في جيـوب معطفي القصـير اتقاءاً لنفحـات البرد القارص. وكنت ارى الاشـجار العارية من الاوراق تهتز بفعـل هبـوب الرياح الشـديدة.. وفجأة وقع بصـري على مظروف صغير كان مركوناً في احدى الزوايا علـى الشـارع. ببالغ مـن الذهول والدهشـة مددت يـدي لألتقاطه ورفعه من مكانه. بفعل استقراره في زاوية منعزلـة، لذا لم يتعرض كثيراً الى البلـل. عثوري على ذلك المظـروف وفي ذلك اليوم الشـتائي دفعني كثـيراً الى التأمـل. عندما تلمسـته بأصابعي، ظهـر لي بأن

ورقـة مطويـة تسـتقر بداخله. بالرغـم من عدم وجود اية كتابة على وجهي المظـروف، لكنه تبين لـي بأنــه لايعدو كونــه اكثر من رسالة مرمية ومهملة على قارعة الطريق. بـدأت بالتفكير وتقليب الامور على اوجهها وتساءلت كثيراً وقلت مع نفسـي يا ترى ما فحوى هذه الرسـالة وماهي مضمونها.!؟ مـع مواصلتي للسـير كنت احمل الرسـالة بين يدي وادقـق النظر فيهـا بأمعان. تراكمـت الكثير من التسـاؤلات في ذهنـي، وقلـت مع نفسـي كيف يمكن ان ترمى بهذه الرسـالة وبهـذه الطريقـة على الرصيف.!؟ لم يثبت عنوان معين على وجه الرسـالة ولم يلصق بها طابـع بريدي، لـذا لايمكن القول بأنها قد سـقطت من جعبة رجال دائـرة البريـد المكلفـين بتوزيع الرسـائل على النـاس.. تزاحم في رأسي كثير من التساؤلات والشكوك ولم استطع العثور على اية اجابة مرضيـة. قلـت مع نفسـي نحن نعيـش في مدينـة كبـيرة، ربمـا تحـدث مثل هذه الحـالات احياناً بهذه الطريقة.. ويحتمل ان يحوي هذا المظروف على رسـالة غرامية مرسلة من قبل شاب على شاكلتي لحبيبته، ومن ثم تعرضت لسـوء الحـظ الى الضيـاع والانجراف مع الرياح.. وقلت ايضاً لا تسـتبعد ان تكون رسالة موجهة من قبل امرأة عجوز لأبنها وهـو يعيش في مكان يبعد عنها كثيراً.. وطرق في ذهني احتمـال ان يتضمن هذا المظروف على رسالة توسطية لتيسير بعض الامور المسـتعصية في احدى دوائر الدولة.. او يتضمن المظروف توجيه دعوة لأناس معينين لحضور حفلة معينة او مناسبة من المناسبات... بدأت هذه التساؤلات والاستفسارات تتراكـم في ذهني من دون ان تلقى الاجابات الشافية..

في نهايـة المطاف قـررت فتح المظـروف والقاء نظرة على فحواه وقـراءة محتـواه. وينهـي عملي هذا حالة القلـق التي كنت اعاني منها.. كنت منهمكاً في التحدث مع نفسـي، واذا بيد يمسك كتفي من الجهـة الخلفية بشـكل مفاجيء.. واثار في نفسـي كثيراً من الذهول والدهشة..! وعلى الفور ادرت رأسي نحـو الخلـف، واذا برجـل ضخم الجثـة يقف في خلفي وهو في حالة هياج عـارم. عندما اصبحت وجهاً بوجه مع هذا الرجل الغريب الذي لم اكن قـد رأيته من قبل، ازددت اندهاشـاً وتصاعدت وتيرة حيرتي وارتباكي.! رمقني بنظراته الحادة واراد ان ينتـزع الرسـالة من بين يدي. لم امتثل لرغباته وتراجعت بخطوات نحو الوراء للابتعاد عنه قـدر المسـتطاع. كانـت ملامحه تشـي بأنه يعاني الكثير من الهياج والاضطرابـات. وددت كثيراً لو انه تحدث معـي بخصـوص مطالبه ورغباتـه ومـا يبغـي الحصـول عليـه، لكنه ظل صامتـاً مما اثار دهشـتي واسـتغرابي.. جرفتني دوامـة من الخـواء الفكري وعدم ادراك الامـور علـى حقيقتها، لذا لذت بالصمت ولم اسـتطع التفوه بأية كلمة.. كنت ممسـكاً بالرسالة داخـل راحة يدي بقـوة. وبدوره اراد ان ينتزع الرسالة من قبضتي عنوة. تراجعت عدة خطوات نحو الخلف للاحتفاظ بالرسـالة وعدم تسليمها اليه. كان رجلاً قوياً ضخم الجثة عريض المنكبين، لذا وجدت نفسي عاجزاً عن المقاومة والتغلب عليـه. نظرت الى رأسـه الذي بدا لي يعلـوه بعـض الصلـع. حيث كان لون شـعره الاسـود مائلاً الى البياض. وكان يرتدي سترة كبيرة وواسـعة. وجه الي نظراته الحادة وبدأ شـاربه الكثيـف بالارتعاش مـن الغضـب وشـدة الانفعالات. اردت التحدث معه وتوجيه بعض الاسئلة اليه قائلاً من تكون؟ ومن اين انت؟ ولم تريد اخذ الرسـالة عن طريق القـوة؟ ولماذا ادخلتني في هـذا الصـراع.!؟ لكـن اليـأس اسـتبد بي ولم اتمكـن من التفوه بأية كلمة. وبدا لي اكثر شراسـة وقوة مـن ذي قبل. ثم اعاد الكرة

لأنتزاع الرسالة من يدي بالقوة. وبدوري كنت متشبثاً بأبقائها في راحة يدي من دون كلل. كنا في حالة كر وفر والمطر لا ينفك يتساقط بأستمرار علينا بشكل ناعم وخفيف. استقرت الرسالة في راحة يدي الايسر، وبيدي الايمن كنت احاول الدفاع عن نفسي وابعاد الرجل عني. اعتبرت الرسالة بضاعة نادرة وكنز ثمين، لذا لم اكن مستعداً للافراط بها واضاعتها بسهولة. وعقدت العزم مع نفسي بعدم تسليمها له مهما كلفني من الأمر. حاولت التخلص منه والهروب بنفسي بعيداً. وهكذا بدأت بالركض وتمكنت من الابتعاد عنه. بدوره بدأ بملاحقتي بكل ما اوتي من قوة. لسوء حظي بدا المكان خاوياً ولم اجد أي شخص كي يهب لنجدتي وانقاذي من براثن ذلك الغول. بكثير من السرعة ولجت الى زقاق ضيق، لكنه استطاع اللحاق بي بجانب جدار طيني. القى بكامل ثقله علي كالمارد. تكومت الرسالة في قبضتي بكثير من التجاعيد. خشيت عليها من التلف والتمزق. وهدفي الوحيد هو الاحتفاظ بها الى اخر رمق في حياتي. ازددت حقداً وكراهية لهذا الرجل الطفيلي، بحيث لو كنت امتلك سلاحاً فتاكاً لما ترددت في توجيهه نحوه وانهاء حياته والقضاء عليه. من دون ارادة مسبقة وقعت في خضم صراع مرير. كنت اجاهد في سبيل قضية غامضة، بحيث لم اكن ادرك كنهها وماذا تكون نتائجها النهائية.!؟ الرجل القوي المفتول العضلات اخذ بتلابيب معطفي بيديه كالابكم والاصم من دون التفوه بأية كلمة. دفعني بقوة الى الخلف حتى اطبق ظهري بجدار رطب مشبع بمياه الامطار. اردت ان ارفع بصوتي مستنجداً بالناس، لكن لم يقع بصري على أي شخص. لم يلبث طويلاً حتى مر بالقرب منا ثلاثة اطفال صغار. بدأوا بمشاهدتنا والتفرج علينا بأنبهار، وتعالت اصوات ضحكاتهم ومن ثم بدأوا بالركض مسرعين تحت رذاذ المطر المتساقط. ربما صورت لهم عقليتهم الطفولية بأننا لا نتصارع حقاً بل نمارس المزاح.. بقيت على حالتي صامداً وظهري ملاصقاً للحائط. لمحت امرأة وهي تخرج من باب بيتها مسرعة وهي تحمل كيساً لترميها في حاوية النفايات. ولم تلتفت يمنة ويسرة بل رجعت الى بيتها بنفس سرعة خروجها. انتابتني حالة من اليأس ولم اجد مخرجاً من المأزق الذي وقعت فيه. امسك الرجل بيدي التي كنت امسك بالرسالة. بدأ بالضغط عليها والتوائها بكل ما اوتي من قوة. وتراخت قبضتي وتمكن الرجل من انتزاع الرسالة من بين اصابعي المرتعشة. بهذه الطريقة الوحشية تمكن من الفوز علي في صراعه معي. اخذ الرسالة المكورة المدعوكة بين يديه ببالغ من البهجة والسرور. ورمقها بعين فاحصة. وتخيل كأنما تمكن من الاستحواذ على كنز لا يقدر بثمن.. بين فينة واخرى كان يوجه نظراته الغاضبة نحوي بحدة وشراسة وكأنني قاتل والده.. بنظرات حادة تفحص المكان ملياً والتفت يمنة ويسرة وهو يتنفس بصعوبة بالغة. ثم نظر بتفاخر الى نفسه، ربما تخيل بأنه قام بعمل بطولي خارق.. واعتقدت بأن الرجل قد اكمل مهمته وان الرسالة تحوي على خفايا واسرار في غاية الخطورة. وآن الاوان ليدس الرسالة الخطيرة في جيب سترته، ومن ثم يطلق رجليه للريح ويهرب ويتوارى عن الانظار.. لكن الشيء الذي لم اكن اتوقعه ولم يكن في الحسبان قد حدث امام انظاري.. نظرت الى تصرف الرجل بكثير من الدهشة والغرابة.. رأيته وهو يقوم بتمزيق الرسالة وتقطيع اوصالها، ومن ثم رمي اجزائها الصغيرة على الارض..! تناثرت القطع الصغيرة من بقايا الرسالة على الارض كتساقط اوراق الشجر في الخريف واختلطت بمياه الامطار..! تنفس

الرجـل الصعداء جـراء ماقام به من تصرف شـبه جنوني.. ووجه الي مـرة اخرى نظراته العدوانية واستدار الى الخلف. وخطى خطوات سريعة وسار كالمعتوه. شاهدته عن بعد وهو ينعطف الى زقاق جانبي، وبذلك توارى عن انظاري بشـكل نهائي..

اسـتطاع الرجـل مـن احراز النصر في لعبة الكر والفر. وتمكن بقـوة عضلاته من الفـوز علي في مبارياته غير الودية. تسـمرت في مكاني كالمصعوق. وانتابتني حالة من اليـأس والقنـوط. لفترة من الزمن بقيت ساكناً من دون حراك من جـراء هذه النتيجـة النهائية الخاسـرة، للعبـة خضتها من دون ارادتـي وبخلاف رغبتي.. لما افقت على الواقع المر تسـاءلت مع نفسي وقلت احقاً ما حصل كانت حقيقة ام ضرباً من الحلم والخيال.!؟ كلا لم يكن حلماً بل ها انا اقف على رجلي واشـاهد كل ما حولي بوعي كامل وحس مرهـف.. تأملاتي دفعتني الى التفكـير بالقيـام حول تجميع القطـع المتناثرة للرسـالة الممزقة علـى الارض، ومن ثم تركيبها من جديد ليتسـنى لي قراءتها وكشف خفايا واسـرار مضمونها واحاطة اللثام عن محتواها.! لكن هيهات... لقد فات الاوان.. لقد تشبعت القطع الصغيرة للرسـالة الممزقـة بمياه الامطار على الارض. ولايمكن بأي حال من الاحوال رفع أي جزء من اجزائهـا المتناثرة بعد تبللها بمياه الامطار..

لقد حل الليل واظلمت الدنيا. واضيئت انـوار مصابيح الاعمدة الكهربائيـة في الازقـة والدرابين. وتناهى الى سمعي آذان المغرب وهو يرتفع بصوت ملا عثمان في مكبرة جامـع امام قاسـم. رأيـت ثلاثة رجـال كبـار وهم يهمـون بقطع الطريق بسـرعة فائقة وحاملين معهـم مظلاتهم لوقاية انفسـهم مـن زخـات المطر. استشـفت من احاديثهـم بأنهم يرومون الوصول الى الجامع واللحاق بجمع المصلين. بـدأت بالسـير بخطوات سـريعة. وتواصـل هطـول المطـر بقـوة وبغـزارة. امتلأت صفحة السـماء بهديـر الرعود. تعرضـت بكامل جسـدي الى زخات المطر الغزيرة. كنت اواصل السـير نحـو البيت في حالة من اليأس الشـديد. وتخيلت بأننـي في تلك اللحظـات في ملعب لكرة القـدم، ولـم يحالفنا الحظ وخسـرنا لعبتنا. وهديـر الرعود وانوار البرق المضيئة في السـماء، ما هي الا اصوات المتفرجين المحاطين بالملعـب. وقد ارتفعـت صيحاتهم استهجاناً لنا جراء خسارتنا للعبتنا في الساحة.!؟

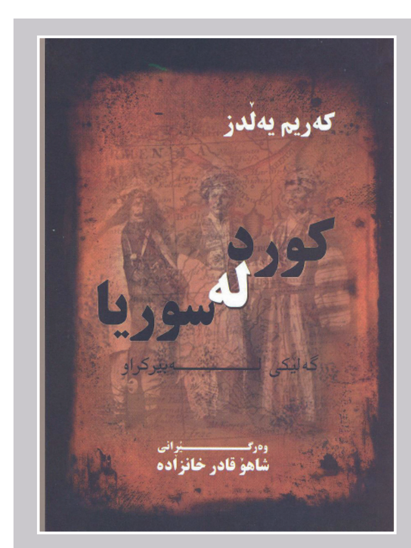
الكرد في سوريا

تأليف: كريم يلدز

ترجمة: شاهو قادر خانزاده

دار سردم للطباعة والنشر

سليمانية ٢٠٠٩



بناء الجملة الفنية في مسرح محيي الدين زەنگەنە

ياسين النصير

١

١-١- أن تكتب عن محيي الدين زەنگەنـە، المسـرحي والروائي و القاص والإنسان والمنتج في الثقافية العراقية، فتلك مغامرة نقدية، فما كتبه في الرواية والمسـرح و القصة اضافـة الى العديد مـن المقالات و الدراسـات في شتى شـؤون الثقافة و الفكـر و الفن، يفيـض على أي نقد، وما قالـه فيها من آراء حول المجتمع والفكر لن تحتويه مقالة، وأن تكتـب عـن الجملـة الفنية في مسـرحه ضمن هـذه الظروف الملتبسة والمعقدة التي أصابت اللغة كما أصابت الواقع بملايين القنابل والمتفجرات شيء أصعب بكثير،هذا التيـار المتواصـل منـذ أواسـط السـتينات وحتى اليـوم، يفيض علـى مفاهيمنا النقديـة خاصة وهـو يتنـاول الظواهرالحياتيـة والسياسـية في مجتمـع متناقض القيم، مضطـرب الحياة، متصارع القوى.

نحن إذن أمام مهمتين معقدتين: كاتب كتب أكثر من خمسين عملا بين قصة ورواية ومسرحية، وأمام موضوع شـائك وجديد هو الجملة الفنية عـبر هذه التجربة الطويلة والمتشـعبة. ولكـي تكـون مهمتنا واضحة لن نتناول قصصه و رواياته و لا جميـع مسـرحياته، ولكننا سـنختار للتدليـل علـى الموضوع ببعض الجمـل والفقرات المقتطعة من هذا النص أو ذاك، لأن مشروع الجملـة الفنية يتطلب تفرغا تاما للكاتب وهو ما لا نستطع القيام به الآن. أما المهمة الثانية فهي إشكالية المواضيع التي تنشأ في ضواحي المدن العراقيـة، وليس في عمق العلاقات البنوية لها وفي ضوء ذلك، سنعالج بنية هذه الجملـة ضمن تصورات نقديـة بعضهـا يتصـل بالمـكان أي بأمكنـة مسـرحياته وبعضها يتصل بالشخصيات وأخرى تتصل بالأحداث، وسـنجد أن ملامسـتنا لمثـل هـذا الموضوع تبقـى ضمن الإجتهاد الشـخصي وليست حكما نقديا قارا.

هاتــان المهمتان تلقيــان علينا عبئا كبيرا فيما يخص بناء الجملة الفنية لاسيما وأن المؤلف ونصوصه وأفكاره عاشــت تحت هيمنة القوى الاجتماعية والسياســية الضاغطة، فلحق بهــا ما يجعل جملته الفنية، إما أن تتجنــب الصراحة فتلجأ إلى الرمــز والتهويم والمواربــة كما في الكثير من نصوصه الابداعية، وهذا ما ينعكس سلبا أو إيجابا على بنية الجملة الفنية، وإما أن تكون الجملة صريحــة النقد وواضحــة المقصد، وهذا ما يجعلها مباشرة. وقد تؤدي الظــروف فيها إلى المنــع والملاحقة والتهجير وهذا ما حصل للكاتب.

نشــر أول نصوصه المســرحية «احتفــال في نيســان» عــام ١٩٥٩ وآخرنصوصه المسرحية «الضحك عقابــا» في تمــوز ٢٠٠٧ وهــو ما يشــكل موقفا واضحا من حقيقة أن للثقافــة دورا في رؤيــة المجتمع بطريقة مختلفة عما يراه السياسي والاقتصــادي والرياضي والطبيب. وهذا الــدور ارتبط عمليا بتجديد الخطاب الفني للمســرحية نفسها، فمعارضة القوى القامعة تتطلب تجديدا في الأســلحة الفكرية وهذا مــا وضعــه المؤلف نصــب عينيه حيث نجد تطــورا في بنية النص المســرحي عنده تمثل في تخليص لغة وجملة المســرحية التي كتبها مؤخرا مــن الكثير من الســردية التي لازمت نصوصه الأولى ويعني ضمنــا أن مقاومة القوى الفاشــية والمقنعة باقنعة إيدولوجية قامعة تطلبت تجديــدا في الخطاب الفني وهــذا ما انعكس على بنية الجملة الفنية عنده.

يضــاف إلى ذلــك، أن الأمكنــة الوســطية في العــراق، ونعنــي بها المــدن والضواحي والبلدات والقرى المتحولة، لم تســتقرلا على شــكل إقتصادي واضح، ولا على شكل لغوي واضح أيضاً، عندئذ تصبح الجملة الفنيــة التي تعالــج رؤيته للحدث غير مقتصــرة على ما تحتوية من تراكيب وسياقات، بل وتشمل تأثير الأمكنة على هذه الجملة.

١-٢ مهمتان تحكمان سياق هذه المقالة،مهمة أن تكون الجملة تحت هيمنــة القوى الضاغطــة الكبيرة سياســيا وأجتماعيــا، وهو ما ميز الســنوات الماضيــة، فتغيــر هذه القوى مــن خطاب الثقافة، ومهمة أن تكــون الجملــة علــى إرتبــاط بمكان نشوئها. ولدى محيي تصبح المهمتــان اشــكالية معرفيــة، فهو يكتب بالفصحى المبسطة والمفهومة من قبل الجميع -وقد مثلت معظم أعماله في القاهــرة والرباط ودول الخليج اضافة إلى العراق- مما يعني أن إعتمــاده الفصحى ينآى به عن محلية اللغــة وتعقيداتها،ونتيجة لوضــوح طروحاتــه الفكرية فقد منعت الكثير من أعماله المسرحية في العــراق، بل وهــدد بمحاكمته. والإشــكالية الثانيــة هــي إرتباط نصوصه بقضايا الناس البسطاء من سكنة الضواحي والقرى والبلدات، وغالبا ما تكــون هذه القضايا عن النضال والثورة والوطنية والحرية والحق و العدالة.

إذن هي مغامرة نقدية أن نقف أمام نتاج فنــان ومثقف كبير،من خلال جزئيــة الجملة في نتاجه، فنان رفــد المســرح العربي طوال خمســين عامــا ونيــف بأكثر من خمســين عملاً بين نص مسرحي بفصــول ونص مســرحي بفصل واحــد، وروايات طويلــة وأخرى قصيرة،وقصــص قصيــرة طويلة، وأقاصيــص، ومايــزال عطــاؤه مستمراً بالروحية نفسها. مثل هذا الكاتب قادرعلــى أن يتحدث بلغة فنيــة عالية عن طبيعــة المجتمع العراقــي، ويتحدث عــن تركيبته وأفــكاره وما مرّ ويمر به، متتبعا إنكســاراته ونهوضه، تعرجــات حياتــه واســتقاماتها، فهو أبن هذا الشعب، عاصر محنه وأشترك فيها، وناله منها ما ناله أي مواطن منتم لثقافة تقدمية.

لــذا فعلى جملتــه الفنية أن تحمل هذا كله، فالمشــكلة الجذرية التي طبعت نتاجــه ،لا تقف عند حافــة لمجرد مــا يحدث،أوالتعليق

علـى ماحـدث،أو لتوجيـه النقد لهذه الظاهرة أو تلك، وإنما للكشف عـن المواقـف التي تثير الأسـئلة معتمدا في بنـاء نصوصه طريقة تجمع بـين بنية فنيـة أكاديمية منضبطة،مسـرحيات «السـؤال» و «السـر» و «الجـراد»، وبنيـة تجريبيـة حديثة فيهـا من مران كسـر للقوالب القديمة،مسرحية «حكايـة صديقـين» و «العلبـة الحجرية» و «لمن الزهور» و «صراخ الصمت الأخرس» و «الاشـواك» و «تكلم يا حجر»، وبنية تجمع بين الأثنين مسـرحيات «كاوه دلدار» و «العقـاب» و «القطط» و «رؤيا الملك»، فهل يا ترى ستقوم جملته الفنية بمثل هذه المهمات؟.

وبما أن معظم نصوص محيي الديـن زه نكـه نه، كتبـت قبل التغييرعـام ٢٠٠٣، فهي تقع ضمن إطـار المهمتـين: القـوى القديمة الضاغطة، والأمكنة الوسطية، وهو ما يغلـف معظم الكتابة العراقية. في حين نشهد اليوم حالة فريدة في ثقافتنا العراقية، ربما لم تشهدها الثقافـة العربية، وهي أن التغيير الذي حدث في ٩ نيسان ٢٠٠٣، شكل ملجـأ آمنـا للكتابة غـير المقيدة، حيـث الحريـة اصبحـت مـادة متجـذرة في النصـوص فتوزعت الكتابات الأدبية، خاصة النصوص المسرحية على أربع طرق:

إمـا العودة إلى الماضي لتحتمي به، وقد شكل التراث، بكل صنوفه القديم منه والحديث، لهـا حماية مضمونة لمواصلـة ما ابتـدأت به في أواسـط السبعينات، وقد أخذ العمل التلفزيوني المهمة التراثية على عاتقه.

وإما العـودة إلى الدين بوصفه الحال السـائدة اجتماعيا وثقافيا، وهـو مـا نشـاهده في الطروحات الأكاديمية والنصوص الكربلائية، ومعظم نتاج هذه الظاهرة محدود القيمة والفعالية الجماهيرية.

وإما الناي بعيداً صوب الحداثة الغربية حيث الإشـكالية المعرفية، تتـواءم مع الحرية وثورة الشـكل والبحث عن أفق لأنسـان جديد،و تعتبر الطريقـة الثالثة هي الأكثر حضورا في المشـهد الثقافي العراقي، خاصـة وأن كتابها ممـن عاصروا فـترة الحـروب العبثيـة المدمرة فنشـطت لديهم الذائقة الأسلوبية للنقد والسـخرية والتهكم والبحث عن أشـكال جديدة تنسجم وروح التمرد والإحتجاج.

وشـريحة رابعة مـن الكتابات بقيت ضمن سياقاتها المألوفة، وهذه هي الأقل حضورا قياسـا لما يحدث من تجديد في القالب الفني عموما.

نشـهد هذه الظاهرة أيضا على مسـتوى القصة والشـعر والمقالة والفنون التشكيلية والفوتوغراف. ممـا يعني أننا على أعتاب مرحلة جديدة. من هنا يصعب على نقدنا العراقـي الذي غالبا مـا ينتظرأن يكتمـل الأديب كـي يتناوله، - ما عدا تلك المقالات المتتبعة للعروض المسـرحية- معالجـة مثـل هذه الظاهرة المعقـدة، ولذلك لن تجد دراسـة مسـتفيضة عن عمل أي مـن الكتاب العراقيين، أو دراسـة ظاهرة محددة في المسرح العراقي، كظاهرة الجملة الفنية، أوالشخصية المسـرحية، أو الموضوع الفلسـفي، أو الحـدث المسـرحي، أو النـص المسرحي، فكيف بنصوص تتحدث عن جدلية المشـكلات الإجتماعية والفكرية العميقة التي تعيش حال انفصام جذري بين طموح إنسـان بالتغيير وموانـع صارمة تحد من هذا الطموح.

كل هذه الأبعـاد التي نرجوها وغيرها سـتحملها الجملـة الفنية للكتاب، ايا كان هذا الكاتب مسرحيا أم شاعرا أو روائياً. فنجد في الجملة ما هو بتراكيـب ذاتية، لغة وبنية لفظيـة، وفيهـا ما هـو بتراكيب جماعيـة، سـجايا قـوم وطريقة عيش وعـادات وتقاليـد ويومية مألوفة، وفيها ما هو إنعكاس لواقع مفترض وآخرحقيقي، وفيها ما هو تخيلي صرف، وفيها من التجريب والتجديد الكثير، وفيها من التراكيب الكلاسـيكية القديمـة إلى جـوار الأساليب الحديثة، فتُكتب الجملة

تـارة بالفصحى،تجنبا للنعت بأنها لصالح فئة أو شريحة دون أخرى، وتكتب أخرى بالمحكية إستجابة لواقعية الحدث والشخصية، وتقال أحيانـاً على ألسـنة مفردة لتمثل صوتا مقهوراً، أوعلى ألسنة جماعة رغبة في تعميم الخطاب،أو تقال في صورة رمزية تجنبا لشـرورحاكم أو رقيب، أو مباشرة بعد أن ضاقت سبل التعبير.

وكل هذه المشـكلات الفنية قد وعاها محيي الدين في أعماله فجعل نصوصـه كلها تنطـق بالفصحى، متحدثـة عـن مواضيـع تحركها تناقضـات قائمـة علـى العلاقة الجدليـة بـين الإنسـان والفكر، الإنسان والبحث عن الحرية،الإنسان وقضايـا العمل، الإنسـان والبحث عن الموقف. هذه المجالات الجديدة وغيرهـا فرضت عليـه لأن تكون جملتـه بلغـة فصيحة مبسـطة، فما يصيـب الحدث مـن تغييرات جذرية يصيب اللغة وبناء جملته الفنية،ومـا يصـوره لغويـا نجد صـداه اجتماعيـاً،في تجربة اللغة الفنيـة عنـد محيي واحـدة من الظواهر الإشـكالية التـي تعيدنا إلى جذر المسـرح الشـعبي عندما تكتـب الجملة بالفصحـى تحيلك علـى مسـتويات القـول الكونـي والديني، فتعود تراكيبها وصورها إلى جذرهـا المثيولوجي وإلى بعدها الأسـطوري، عندمـا تختلط فيها الحكاية القديمة بالحكاية الجديدة تحيلك إلى جذرها اليومي المباشر. لذلـك كانـت الفصحى المبسـطة وسيلة لشمول قطاعات واسعة من الناس بخطابها، خاصة وأن محيي الديـن زه نكه نـه يختار لجملته الفئات الوسـطية المثقفـة، والتي تتكلـم غالبـا الفصحـى طريقة للتعبـير اليومي،وبمثل هذه اللغة التي تتحدث بها النخبة التي قادت الثقافة العراقية في السـتينات إلى وعـي التجديـد والتحديث،أمكننا أن نتحـدث وبصـوت عـال عـن المشـكلات في عموم العراق بالرغم مـن ان محيي من أصـول كردية، من هنا، وترادفـا مع اللغة، اختار محيـي لمسـرحياته مناطق تجمع بين الريـف والمدينة،حتى لتضيع فيها هوية المكان وشحناته الخاصة، واختـار مواقع عموميـة في هذه الأمكنـة تنعكس فيهـا الصراعات السياسـية والفكريـة الكبـيرة، كالمعامل،والمنظمات، ودوائر الدولة ،و المحـلات الشـعبية والسـجون، والمنازل والأسـواق. وتشعرأن هذه الأحـداث والشـخصيات والأمكنة واللغة تمتلك جذورا إنثروبولوجية عريقـة، بحيـث تختلـط فيهـا حاجات ومهمات الإنسـان الحديث بالرغبـة في الحرية، فاللغة الفنية التـي تتجـاوب مع هـذه النقلات المكانيـة والفكرية تمنـح الحدث والشـخصية عمقا أبعد مما نراها في الحيـاة اليومية لها مسـرحية «الجراد» مثـلا عندما تحكي عن هيمنة القوى العمياء الأسـطورية على تطلعات شعب ينشد الحداثة، خـلال تجربة سياسـية اتت على اخضـر العـراق ويابسـه، فكانت جملتـه فيهـا مباشـرة وحـادة وقوية، في حـين تصبح الجملة في مسـرحية «الجنزير» مثلا صنو الدكتاتوريـات أينمـا كانت وتحت أي مسمى سـتكون، كأحد الجذور العميقة في الثقافة العراقية، ولذلك نجدها في المسـرحية مستنسـخة بدكتاتوريـات أسـروية ووظيفية صغيرة، فأصبحت جملتها مشـبعة بالحـال البيتيـة والإنشـغالات الأسـروية وتوزيـع المناصب على الحاشية، مثل هذه الجمل مشحونة بأمكنة السلطة، وتجد اللغة متألقة في صـورة المفكـر في مسـرحية «صراخ الصمت الأخرس» و «تكلم ياحجر»، وهكذا بقية أعماله، من هنا تقع على الجملة مسـؤولية أن تحمل كل هـذه التجديدات دلالياً، بـل وتمنهجهـا على وفق سـياق الحداثة،كأفـق معرفي تحدده دلالة اللغة وليس شكلها.

مــن هنا لم يعد مسـرحنا و- محيــي في المقدمة من كتابه- كما إبتدأ، حين كان المؤلف يضع حواراً

على لسان الشخصيات، ثم يقذف بها إلى خشبة المسرح، ليجد المشاهد فيها ما يسليه أو يحفزه أو يستغله، ثم يخرج العمل دون أن يحرك شيئاً.

١-٣ ونظرة على الشخصية الفنية في مسرحيات محيي الدين زه نكه نه، نجدها أفكاراً معبأة بأجساد حية، فهي ليست إنسانا عاديا أتي به دون وعي مسبق بما سيقوله، وإنما هي الإنسان المشكل، الإنسان الفكرة،الإنسان الذي يثيرالأسئلة ليكون بمواجهة ما سيحدث، هذا الإنسان نجده قريباً من المؤلف، أوهو من الدائرة التي يعرفها، يتغذى أحيانا بالتراث كما في مسرحية «السؤال» ويتغذى أحيانا بمشكلات الواقع الدموي كما في مسرحية «السر» و «تكلم ياحجر» و يتغذى أحيانا بالحكاية الشعبية والثورة كما في مسرحية «لمن الزهور» ولذلك، نجد هذه الشخصية تحمل أسماء تارة وبدون أسماء تارة أخرى، فهي الكائن المتحرك بين حقول معرفة متناقضة، نتعرف عليها في المعامل والوظائف والتنظيم الحزبي ومراكز الدولة، ونرآها في المظاهرات والمهمات السياسية، ونجتمع معها في المقاهي والقصور، ونتعرف عليها في السجون ومدن الهجرة، وتعيش معنا محن البلاد من تهجير وقمع وتشريد وجوع،هي الإنسان الذي تتشبع به أمكنة الضواحي الشعبية، فكانت هذه الشخصيات رفيقا للمؤلف، وخدينا له، يلقن أحدهما اللغة للآخر، ولذلك، سنرى هذه الشخصيات راوية تارة، ومنهمكة بمشكلات المجتمع لتروي أحداث غيرها تارة أخرى، وتقع ..بين بين في مرات أخر.

سيكون بالطبع مثل هذا الموضوع صعبا للغاية لأن الكاتب لم يقصد ذلك بالأساس وأنما ترشحت رؤيته عبر اختياره لنمط معين من الشخصيات وضعت تاريخيا ضمن هذه الدائرة، ليرسم من خلالها صوراعن المجتمع والإنسان المثقف البسيط والمهتم بمشكلات سياسية وحياتية يومية، إنه الإنسان العراقي الذي أغرقته الحياة بمشكلاتها، فما كان منه إلا أن يخوض صراعا حاميا معها، وتطلب هذا الصراع لغة تجمع بين صوتين: صوت المؤلف المفكر والراوي الذي يعلم بكل تفاصيل الموضوع، وصوت الشخصية الذي ينبع من حاجتها الفعلية لرسم مصائره اليومية والحياتية وبالتالي، ثمة رؤية أوسع يؤلفها الصوتان تعبرعن القضية الاجتماعية/ السياسية التي تغلف معظم نتاج كتاب المسرح والرواية عندنا. أما بمدخل عنوانات تشكل أوليات عتبات النص وهذه العتبات ليس من السهل تجاهلها في بنية النص، - نتذكر شرحه لعنوان «صراخ الصمت الأخرس- وماذا يعني لغويا ودلاليا- وإما بتركيبة لا شعورية تمزج بين المتخيل والواقعي في بنية مجتمع يزاوج بين الحكاية المفترضة والحكاية الواقعية، وهاتان الطريقتان تبدءان من العنوان وحتى آخر جملة في النص،لا تجعل القارئ حرا في التفكير المغاير لسياقهما، بل تجعله أسير تصورات متداخلة بين وقائع يريد الكاتب أعادة سردها بعد أن حدثت، وكتابة نص فني يفرض شروطه الفنية والتعبيرية الجديدة المغايرة أحيانا لسياق الحادثة القديمة،ولذلك نجد أنفسنا نصطدم بين أونة وأخرى بالمقارنة بين ما نعرفه عن الحدث وما يريده المؤلف من الحدث، ليكون النص متأرجحا بين الربط بما هو سياسي/ اجتماعي، وبين أن يكون ثمة نص يستبطن تاريخا وحالات قد لا تكون حقيقية.بمثل هذه الرؤية تتحكم الحداثة بسياق جمله فنيا وفكريا وبمثل هذه الرؤية يفرض النص شخصيته الجديدة بعيدا عن سياقات الشخصيات التي اشبعت مسرحنا بالمكرفونية..

١-٣- في عموم تجربة القراءة

لنتاج الكتاب نستطيع أن نميز بين جملة يكتبها محيي الدين زنكنة وتلك التي يكتبها قاسم محمد أو عادل كاظم، شأنها شأن أي فن قول آخر، حيث يمكننا أن نميز بين تمثيل سامي عبد الحميد على المسرح وتمثيل ابراهيم جلال أو يوسف العاني، فحركات الجسم وطريقة أداء النص حركيا ولفظيا يختلف من ممثل إلى آخر، الأمر نفسه عندما نقرأ الجملة الشعرية للسياب ونقرأ الجملة الشعرية لأدونيس أو شيركو بيكه س نجد ثمة فروقا كثيرة بين شاعر وآخر، ليس بطريقة رسم الصورة الشعرية فقط،، وإنما في تركيبة وبنية الجملة الشعرية، والأمر من السعة بحيث تضيق الأمثلة على أيضاحه.

أشعرأن بنية الجملة السردية أو الشعرية لدى المبدع، تبنى قبل اللغة لأنها تتصل بالكلام،هي خلاصة للتعبيرعن الجذور اللاواعية في التركيبة الصوتية والجسدية والفكرية للإنسان إضافة إلى خبرة الممارسة، وأول تحديد جذري لها أنها تنطلق من بنية عميقة كائنة في جوهر الفكر الذي يؤمن الكاتب به، قد لا تفصح موضوعاته وعنوانات قصصه ومسرحياته وقصائده عنها بقدرما تحمل هذه الجملة بعداً لا مرئيا عميقا آتيا إلى كلماته وصوره من إهتماماته الفكرية القديمة، حتى لو لم يكن الموضوع متصلا بها كليا، أعتبر تلك البنية الجذرية العميقة هي توجهات الكاتب وأرضيته المثيولوجية والأنثروبولوجية، وتتصل عمليا بطريقة تنظيم أفكاره والرؤية الجمالية التي سيظهرها لاحقا في نتاجه. هل أتحدث هنا عن جذور اللاادبي في النص المسرحي.

يمكن بداية أن أنوه إلى مثل هذه الإشكالية المعقدة التي تظهر في ما نقوله دون أن نقصد أظهارها. هذه البنية اللاواعية التي تفرضها النصوص اللاأدبية تتحكم أحيانا بطريقة النطق وباللفظ وبالتراكيب، ونجد ذلك واضحا في الغناء مثلا وفي الروايات التي تكتب بالمحكية الشعبية كما فعل سمير نقاش في روايته «نزولة وخيط الشيطان» التي استخدم فيها المحكية العراقية الجنوبية وله عمل آخر بالمحكية الموصلية والكاتب محمود عيسى موسى في روايته «حنتش بنتش» عندما استخدم المحكية الفلسطينية، والكثير من أعمال نجيب محفوظ في أجزاء منها وهو يستخدم المحكية المصرية، كما نجد ذلك واضحا في المخاطبات اليومية بين الناس. وتستطيع أن تميز جملة أهل الوسط والجنوب العراقي في الشعر الشعبي كما هي عند مظفر النواب وعريان السيد خلف وسواهما مختلفة عن جملة أهل البادية كما هي عند سعدي الحديثي مثلاً.

وهكذا يمكنك أن تذهب بعيدا لتراكيب الجملة بالرغم من اصطفافها اللغوي ضمن منظومة القواعد والنحو- وسنجد أن أرضية هذه الجملة هي القاع الاجتماعي الشعبي الذي يبني تصوراته بلغة معاشة بينما تنطقها الشخصية بلغة فصحى.

ويبقى بعد ذلك السؤال الكبير من هم هؤلاء الناس الذين يشغلون القاع الاجتماعي؟ هل هم الشريحة الاجتماعية الوسطية التي تأتي لمشاهدة المسرحيات؟ أم هي تلك الفئة القليلة التي تقرأ الروايات والقصص؟ أم هم الشريحة المتنوعة الانتماءات التي تنتظم في إتجاه سياسي معين؟ أم هي الشعب بعموم فئاته؟ لا شك أن سؤالا كهذا لا تجيب عنه أعمال محي الدين زه نكه نه وحدها، بل الثقافة العراقية بمجملها لما يطرحه هذا التساؤل من إشكالية معرفية تؤشر إلى العلاقة بين الثقافة والناس. في ضوء ذلك نجد أن معنى الجملة فنيا هو غيره في معناها النحوي والبلاغي، سواء قيلت بالعامية أم بالفصحى، ومهما

كان شكل كتابتها فصيحا أم محكيا، الذي يهمنا هـو الطريقة وكيفية التوصيـل. وهذه أشـكالية أخرى تتعلـق بطريقـة تفكيـر المؤلف، وعلينا أن نـدرك أن محيي الدين زه نكه نه ونتيجة لاشـكالية اللغة عنـده فهو كـردي يكتب ويدرس اللغة العربية، وهو المؤلف الشـعبي ولكنه لا يكتب إلا بالفصحى،ونكاد أن نقول أنه يختار اللغة الوسطى، لغـة المحكي الفصيح،كـي يتجنب السـقوط في العاميـة أو الفصحى المشددة التعابير.

هل مثل هذه اللغة هي الملائمة فعـلا لمثـل موضوعاتـه؟ وهـل اسـتطاعت جملته الفنية أن تفي بأغراضهـا كي توصل مـا يريده، لنخلص إلى أن الجملة الفنية هي هذا التركيب المكتمـل المعنى، هي التي تختار نوعية التراكيـب والكلمات التي تتناسـب وسياق فكرة المؤلف في مرحلة مـا، بحيث تغطي هذه الإختيارات حاجـة المؤلف للتعبير عن موقف ما.؟

أسـئلة من قبيل هذا وسـواه سـنحاول تسـليط الضوء عليها في هذه المقالة.

٢
بنية الجملة الفنية

٢-١- الملاحظة الأولى على جملة محيي الدين زه نكه نه الفنية،انك تجدهـا مشـبعة بالعقائديـة الأدبية،وليـس بالتلقائيـة الفنية حسـب، ثمة شـرط داخلي يحكم سـياق جملته الفنية هذا السياق هـو العقيـدة الوطنيـة حيـث توجـه خطابه باتجـاه صدقيتها ومشـروعيتها في القول والممارسة والفعل، مادة هذه الجملة العقائدية هـي النـص اللاأدبي الـذي يكمن تحـت النص المسـرحي، وبسـبب عمق النص المثيولوجي وهيمنته، تحمـل الجملة في أحشـائها البنية القصصيـة، ولذلـك نجدهـا من حيث التركيبة متشابهة في أعماله القصصيـة وأعمالـه المسـرحية، لكنهـا مختلفة من حيـث الدلالة والتعبير، فجملـة الرواية غالبا ما تكون مشـحونة بالبحث والتأويل وتوسـيع دائرة الخبر،ولا تحسـم موقفاً، إنها ضمن سـياق تصاعدي تتبع المبنى والمتن الحكائي للنص، بينما تكون جملته المسرحية آنية وحوارية وثريـة ومعمقة بدوران الأسـئلة، لتحفيز الصراع وحسـم الموقف. وهذه ليسـت مثلبة أو قلة درايـة بتحديد نوعية الجمل التي تختـص بالمسـرحية أو الروائية، ولكن طبيعة الحوار في المسـرحية تفرض سياقا لحظوياً لحسم موقف ما، على العكـس من الرواية، كلما كان الحسم مؤجلا فيها إزداد العمل تشويقاً، إن ما يميزالجملتين،هو أن الشخصيات في الرواية تختفي خلف أسـماء صريحة ومكتملـة، بينما الشـخصيات في المسـرحية مبهمة ونكـرة في الغالـب، وتختفي خلف صفات، أو رموز، أو أسـماء مفردة، وسنأتي على هذه النقطة بالذات.

٢-٢- يجمـع محيـي الدين في جملته الفنية بين سايكولوجيتين: سـايكولوجية الإنتمـاء الوطنـي للشـعب وحرصـه الشـديد على تبيـان مراحل نضوجـه الفكري، وسـايكولوجية التداخـل الأثيني بين القوميـات وأطيـاف المجتمع العراقـي. والسـايكولوجيتان هما عصـب منطقة ثقافية حرجة في العراق، وقد جنبته اللغة الفصحى هذا التباين بين شـخصية كردية تجيد اللغـة العربية، وشـخصية عربيـة تجـد مـكان نضالهـا في المنطقة الكردية. السـايكولوجية الأولى فرضـت عليـه أن تكـون شخصياته وسطية وثورية امتصت نقـم وقضايا السياسـة والملاحقة وعاشـت بيئات شـعبية منتوعة وانتقلـت بـين مـدن وحواضـر وأعمال مختلفة، أما سـايكولوجية الإنتمـاء الأثني فهي التي تجمع في داخلهـا؛ البنية الأثنيـة العراقية كلها؛ العربية مـع الكردية، وهذه السـايكولوجية لم تدفـع به لأي تعصب بقدر ما كانت أداة لكشـف العسـف الذي لحق بالجميع. فنجد

شخوصه من مختلف الطبقات والقوميات والأديان، فيها العربي والكردي، المسلم والمسيحي، اليهودي و الإيزيدي وغيرهم، ومادته قديمة مستلة من الحكايات ومن الف ليلة وليلة ومن الأساطير الكردية «مم وزين» و «كاوه الحداد» و سواها،ومن مواقف حديثة مأخوذة من الحياة الأجتماعية المعاصرة مثل «ناسوس» كي يطرح قضية الإنسان العراقي عبر مئات السنين، فهو لا يطل على مشكلات المجتمع من عل، بل من المعايشة الفكرية والسياسية له، باحثا عن وجوده ، لذا تراه قريبا لمسرح اللامعقول والعبث، ولكن بأثواب ولهجة وسياق واقعيين «مسرحية صراخ الصمت الأخرس»، و مسرحية «تكلم ياحجر». من هنا يستطيع محيي أن يقول عن هذا المجتمع ما يجعل قوله فصلا في طرائق التفكير السياسي، وفي سلوك وممارسات الناس العاديين ايضاً، وله رؤية أبعد من أن يقدم شخصيات بمواقف وأحداث مرت دون موقف فلسفي بامتياز تتلخص بأن يضع الشخصية الشعبية بمواجهة وجودها، هذه المواجهة التي تأخذ طابعا نضاليا حادا في احيان كثيرة، فتجدها متجددة من عمل لآخر. لا أعني بالطبع هنا أن محيي يلجأ للشخصيات المثقفة، الشخصيات المشبعة بتاريخية نضالية ووطنية فقط،، أو أنه يقلد مسرحا ثوريا سبق وأن عالج مثل هذه الشخصيات، بل عندما إكتشف الإنسان المنتمي – وهو محور معظم أعماله- وجد نفسه يبحث عن أسئلة جديدة عنه، لكنه وهو يبحث كان يضمحل تدريجيا بفوضى أسئلته تلك ،إنه يتلاشى في القضايا كي يفسح لغيره بالظهور، ولذلك عندما تقرأ مسرحية «السر» أو «الجراد»، تجدها موجودة في مسرحية «حكاية صديقين» و «تكلم ياحجر» و «السؤال» و «لمن الزهور» وغيرها، ولكن بطريقة أكثر تقدما من تلك، أنه إذ يتجدد يتلاشى في التجربة. هذا هو السؤال الوجودي المبني على الشك الدائم بالفلسفة والإيديولوجيا، لأن شخصياته كيانات بشرية تتصل بمثيولوجيا الأديان والحضارات القديمة وتتعمق عبر القضايا الوطنية المحلية وتحلق في فضاء تجربة لم تنته بعد، لذلك يرتفع حواره عن طبيعة طرح المشكلات الانية لتعالج جوهر السؤال الوجودي.وهو أناضل فأنا موجود. لأن الوجود عند محيي هو البحث عن سعادة بشرية ممكنة ضمن ظروف ممكنة أيضاً، وهو موقف إنساني وليس قضية عابرة أو فكرة طارئة، يفرض على جملته الفنية أن تكون يقظة وواضحة ومختصرة -عدا المنولوجات الطويلة والمستفيضة و أحيانا-. من هنا تتحول الكتابة إلى أداة حفر في طبيعة هذا الإنسان وقضاياه وما يفكر به. لأن محيي لا يتحدث عن شريحة محددة ذات هوية أثينية أو جغرافية من المجتمع العراقي ،ولا عن قومية أو شخصيات معينة، بل عن جدلية العلاقة بين الإنسان وموقفه، أنه الكاتب الذي تجد في نتاجه كل الشرائح العراقية،وكل منعطفات الاحداث التاريخية في العراق، ثورة تموز ١٩٥٨ ودموية شباط ١٩٦٣ وانتكاسة المجتمع في الحروب ، وكل ما يمكننا أن نؤرخ بها مجتمعنا. لذلك لا تجد شخصياته محجوزة بين جدران أو قويسات أيديولوجية، فهو يطلقها خارج فضائها، باحثة عن مصيرها، فتجدها تعبر المدن والقوميات واللغات والحدود، وتتجول في تونس والمغرب ومصر وفلسطين واليمن ودول الخليج، وهولندا وألمانيا،كما لو أنها مصممة لإلقاء الأسئلة على الناس جميعا. فالإبداع الحقيقي لا يغرّبك عن مجتمعك، بل يقربك إليه، وهذا ما يفعله عندما يشدنا دائما إلى مشاهدة مسرحياته.

٢-٣- في سياق البنية الفكرية لمسرحياته لم يتعكز محيي على أيديولوجية معينة بالرغم

مــن وضـوح هــواه الماركسـي في طروحاته،هـذا يعنـي أن المثقف الكبـير لاتقـوده إيديولوجيـات بقدرمـا يغتنـي بالإيديولوجيات ثم يغادرها لمساحة أوسع منها. وفي مجتمع مثـل مجتمعنا وما مربه، تصلـح الإيديولوجيا إطـارا عاما للرؤية الجدلية له، لكن المشكلات التـي يجـب أن يعالجهـا الكاتـب يمكنها أن تخـرج على هذا الإطار لتذهب بعيدا إلى تلك الجذور التي تجعل الفن المسرحي جزء من لعبة فنية كونية متطورة، وبالطبع أن من يشاهد المسـرحية وهي تمثل علـى الخشـبة، يجـد ثمـة بنية للعبة فنية بدائية موشـاة بالحلم وبأثـواب واقعية تحكـي بطريقة تجسيدها للأشكال عبر لغة الحركة والجسـد واللسـان، حكاية ما هذا على المستوى الستاتيكي والفيزيقي للعبة، بينما على مسـتوى الدلالة، نعم، ثمـة لعبة كونية يمارسـها البشـر للتعبيرعــن مواقفهم،عن حاجاتهم،عن أفكارهم، هذه اللعبة كانت موجودة منذ القدم وتكررها الشعوب كطقوس موسمية، بحيث يجـري المحافظـة علـى شـكلها ومحتواهـا، وتؤدى سـنويا ضمن إحتفـال جماهـيري، لكنهـا بعد فترة تتحول إلى رسـالة تعبّـر عن موقف وعن حاجة، شـأنها شـأن الموسيقى والرقص والغناء والحزن والفـرح والغضب والحرب، فاللعبة الفنية،لا تستقر على شكل أو لغة، ولا على نـص أو مدونة، أنها لعبة بحـث منفتحـة علـى التأصيل و التجريـب والتجديد معاً، فهي من جانب حافظـت على القديم ومن جانب آخـر غيرت من دلالته كلما اسـتدعت الضرورة لذلك. ولذلك علـى مـن يتعامل مع المسـرح أن يجد لهذه اللعبة القديمة والبدائية الجملة الفنية التي تسـتوعب هذا التنويع والتجريب والتجديد.

في مسـرح محيي الدين زه نكه نـه نجد أنفسـنا دائمـا في دائرة طقسـية قديمـة ولكـن أطرهـا ومحتوى ما فيها يتغير باسـتمرار حتى ليعـبر الحاضر. يبدو لي أن محيي الدين فيه شيء من بدائية لعبة الشكل المسرحي، شيء ما من لاوعي الشكل القديم يتحرك ضمن نصوصه،ويحـرك نصوصـه، أنه اللعب الفني على الشـكل والثيمة والإنسان، لعب يسـتوعب الجديد وبخطاب مغاير لكنه يبقي على أن يقدم للجمهور ويحاورهم ويعرض مشـكلاتهم ثـم يسـألهم. وعموم تجربـة هذا اللعـب الفني الماقبل، يعتمد على شخصيتين مركزيتين فمعظم بنية الحدث في مسرحياته قائم على شـخصيتين بالرغم من تعـدد الشـخصيات في النص، وهو مـا يجعلنا نؤكد أنـه ينفتح على التجربة من كوة ضيقة ثم يشطر الشخصيتين إلى شـخصيات أخرى فتجـد المسـرحية باربع أو خمس او سـت أو عشر شـخصيات ولكن الرئيسـية منها إثنتـان. فمحيي الديــن لــم يتخرج مــن أكاديمية الفنـون الجميلـة، ولـم يـدرس الفنون المسـرحية دراسة خاصة،- نشر أول مسـرحية عام ١٩٥٩- كل مـا يعرفه عـن لعبة المسـرح هو أنها تجسـد درامـا شـعبية بلغة قريبة من العامـة، وبإيديولوجيا الناس المغيريـن، فيمثل كل طرف بشـخصية واحدة ثم يشطرها إلى شـخصيات أخرى تقف مع هذا أو ذاك، هـذا النوع مـن التأليف نما واتسـع كطريقة لادارة الحوار بين عـدة أصوات ريئسـية وثانوية في الثقافة العراقية تحديدا تحت ظل الحس الوطني والثقافة التقدمية كتمثيل أولي للبنية الديمقراطية- كل روايات الروائـي غائب طعمة فرمـان مثـلاً تعتمـد تعدديـة الأصوات وقد اختصرها بـ خمسـة أصوات،ولكـن ما حولها عشـرات الأشـخاص، كمثـل علـى تعددية الفئات والطبقات الإجتماعية- هذه التعددية فرضتها الثقافة الوطنية في تأكيدها لظاهرة النقد والسؤال المنفتحـين على جذور المشـكلات وتشعباتها الاجتماعية.

من هنا نجد أن للعبة المسـرح

الميثولوجيـة عنـد محيي دورا في ترسيخ فن المسرح كشكل يتواصل مـع القديـم باثـواب معاصـرة. وأعني باللعبة الميثولوجية وجود شيء من الفطرة المسبقة في الحوار ووعي الشخصية، لالتقاط الحدث والدوران في ثيمة وجود الإنسـان وحقوقـه ومتطلباتـه والمتغيرات التـي سـيحدثها، فاللعبـة الفنية لماهية المسـرح تفرض على الكاتب أن يكـون ضمـن سـياقها القديم ولكن بأطر وأساليب حديثة، فمن جهة عليه أن يكون مغايرا للطرق التأليفيـة القديمـة، ومـن جهة أخرى عليه أن يحافظ على أصول اللعبة الفكرية. ولكن هذه المغايرة وهذه المحافظة اقتصرت على تنوع الحـدث ونمط الشـخصيات لتأتي الجملة الفنيـة حاملة الأثنين معا وهـو ما نلمسـه في جملـة محيي عامة وليسـت في جملة أو جملتين نستلهما من هذا النص أو ذاك. أنها البنية اللاشـعورية التـي تتحكم عـن طريـق الحـوار في صياغاته الفنية.. فالتجديد لا يأتي على كل مفردات العمليـة الفنيـة القديمة، بل على الحلقـات القابلة للتغيير، والجملـة ومـا تحتويه مـن بنية مركبـة وعميقة ليس من السـهل أن يغيرهـا الكاتب كمـا يفعل مع الحادثة أو الشـخصية. فنحن قد نكتـب اللامعقول بجمـل واقعية، وقد نرسـم لوحة ما بعد الحداثة بتقنية اللوحـة الإنطباعية، وقد نغني الأغنية الحديثة بطور العتابة، وقد نكتب قصيدة الحركة الثانية للحداثة الشـعرية بأسـلوب ولغة حركة حداثة السياب الأولى.

محيـي الديـن زه نكـه نه يترصـد هذا الخـروج ويتبناه كي ينأى بجملته عن أن تكون مباشرة ومحسوبة على هذه الايديولوجيا أو تلـك، لكنها -أي الجملة- تعكس حقيقـة تغـيرات المجتمع وجوهر نضالـه، وتسـعى لرصـد حركته بأدواتهـا قديمة ومسـتحدثة.من هنـا فكتابات محيـي أبعد من أن يختندقهـا أسـلوب أو مصطلح ما، فهـي أقرب ما أن تكون إلى شـعر الحيـاة اليومية الذي نتنفس منه روائح التغيير بهدوء.

ومع مشـروعية هذا التحول والتراجـع للجملـة الفنية، نجدها عالقـة بأثـواب الواقعية، حتى لو كان النص مـن اللامعقول، ويذكر في تجربتـه الحياتيـة، أنـه كان ملتزمـا بقضايا شـعبه إبتداء من بداية الخمسـينات وحتـى يومنا هذا، ويسـرد ذلك بشعرية جميلة في مقدمة كتبها لمسرحية «صراخ الصمت الأخرس»، تحدث فيها عن رحلته مع التعليم ومع البيشمركة ومـع أحـداث البعـث الدموي في ١٩٦٣، ومع كردسـتان ومع الحزب الشـيوعي العراقي، ونجـده وهو يقلب صفحات العراق يتقلب معها متنقـلا بين مدن وبيـوت وأفكار ومواجع. فالتجربة الغنية مبثوثة في أعماله وتحملهـا جملته الفنية بطريقـة مباشـرة هـذا الخزين مـن المشـاعروالوعي واللاوعـي، أسـتنبطه الإنسان العراقـي في مرحلـة تشـكل ذاتـه العليا منذ كلكامـش وحتـى صفـوان- أحد أبطال مسرحية السؤال-،ثم جعلها طريقـة للحوار بين صديقين، وفي تكلـم ياحجر، فحينمـا يبحث في «صـراخ الصمـت الأخـرس» عن وجود كائـن بشـخصيتين نجده هو هاتين الشـخصيتين اللتين لم يسمهما المؤلف إلا بـ الأول والثاني، هذه اللحظـة الوجودية هي بحث عن ذات عليا ضمن تشـظي الذات الواحدة،كـي يداور بـين صوتين موجودين فيه،وقـد أعطت دلالة النكـرة «الأول والثاني» – بالرغم من وجـود أل التعريـف،- ترتيبا جنسـانيا كما أعطى اسمي :حسن وحسـين في مسـرحية «حكايـة صديقين» آخر للدلالة على الواحد ايضاً، ومسـرحية «صراخ الصمت الأخرس» التي يتحدث عن عنوانها الملتبس نجدها لا تكتمل بالعنوان فالعنـوان جملة مبهمـة ليس إلا عتبـة أولى للدخـول إلى النـص فتصبح العتبة كلها مبتدأ، بعد ان

يتحول النص الى أداة للبحث عن معنى وجودهما في عالم يتطلب الحركة لا الوقوف، فالنص ينمو في دائرة البحث الوجودي لذاته أي دائرة العمل والفكر المستمرين، دائرة النضال اليومي، عندئذ يكون النص كله خبراً لجملة العنوان المبتدأ. أن تحقيق وجود الذات التي شكلها الأول والثاني جاء عن طريق الخبر- النص- وهذا يعني ضمنا أن سياق الحياة المعقدة بعد دموية شباط ١٩٦٣ قد شطى الشخصية الواحدة إلى إثنتين، فهو من الصعب أن يكتب نصاً دون أن يضع شريحة من حياته فيه، فالنص مجسه لدخول غابة المجهول وأداته للكشف عن المثيولوجي فينا، ومحراثه لنبش نار الأعماق المستعرة. كل ذلك مشبع بالبنية اللاواعية ذات الجذر المثيولوجي والتي تعتبرأولى المدامك الفكرية التي بنى عليها عمارته المسرحية.

٢-٤- الغرف واللغة المحاة

الملاحظة الأخرى التي بني عليها المؤلف عمارته الفنية، هي أن كل مسرحياته بنيت في أمكنة ضيقة: غرف،سجون، بيوت، معتقلات، زوايا،مقاهي،أزقة، عربات،كهف،قصر،ودلالة الأمكنة الضيقة تؤكد الواحدية والعزلة والمراقبة والإنتظار، إنها أمكنة مشحونة بقوة الصوت المفرد، ولأنه يكتب بالفصحى اختفت ملامح المنطقة الشعبية، والمدينة الكبيرة،أو أصبحت ظلالا في تلك الأمكنة الضيقة، ولكنك تشعر أن جملته الفنية قد حملت،الحس الجماعي للأمكنة الكبيرة،والذي يؤكد هذا الحس هو إنتمائية مطلقة لتلك الأمكنة. فمن يبني بيوت مسرحياته في ضواحي المدينة، وتحديدا في المناطق التي أشرنا إليها،يتشبث كثيرا با لتا ر يخية ، با لتقا ليد ، با لنمط الكلاسيكي للحوار،بالرؤية المستقيمة للأمور،بالوضوح في القول، واللغة الفصحى جزء من هذه البنية التاريخية التي نحملها، فما تحملها اللغة من أحداث لا يمكن أن تكون طافية وبلا أعماق، فلو كانت أمكنته في المدينة لحملت أفعال وخصائص ولغة المدينة الاقتصادية والسياسية والثقافية، ولتشربت الفصحى بعشرات الأقوال المختلفة البنية والنطق، ولتسرب الكلام اليومي إليها بسهولة، ولبنت علاقاتها بطريقة أسرع مما نجده في الضواحي.

صحيح أن محيي لا يرى مكاناً آخر سوى خشبة المسرح، العلبة والمكان الضيق، وعلى هذه الخشبة بني بيوت نصوصه ، لكن ديكور هذه الخشبة/ العلبة- يحمل السمات الشعبية للمناطق و الضواحي والمناطق المعزولة والمفردة والمشحونة بطاقة الفرد. أن هذا يجعلنا نربط بين إستخدامه للفصحى المبسطة بالتغيب المتعمد للأمكنة الكبيرة. لأن الفصحى تعمم الحدث وتمنعه من التخصيص، وبمثل هذه المزاوجة، بين الأمكنة الضيقة أمكنة الضواحي واللغة الفصحى، تتحول القضايا الوطنية الكبيرة إلى حوارأفكار،يقال في جلسة شاي أو في سفرة بطريق أو في عربة متنقلة أو في زنزانة ضيقة، أو بين مصلوبين على جدار أو خلاصة لسؤال وجودي، كما تجدها في طبيعة الريف والبلدات الصغيرة،أيضا.

والأمر لا يقتصر على محيي الدين فقط، بل يشمل ذلك عموم نتاجنا الثقافي. ففي روايتنا وشعرنا ومسرحنا، لا توجد علاقات للمدينة الحديثة فيها، ولا حتى لهوية وسياق مدينة مثل بغداد، بل وجدت لسياق وعلاقات المحلة الشعبية، والمعمل، والأسرة، والسجن، والزقاق، والمقهى، أي العلاقات التي تولدها الأمكنة الضيقة، ولكن محيي يغيّب متعمدا هوية وملامح الأمكنة الكبيرة مكتفيا باستعماله اللغة الفصحى دائما كممحاة كبيرة لمحو الفوارق بين الأمكنة..

من هنا لم يلجأ محيي الدين

إلى نشر الحياة، في تلك المشكلات التي تحدث في العيادة أو دائرة العمل أو الأسرة، والسوق، أوالتي تكتفي بعرض الأحداث اليومية،أو التي تكتفي بالشكوى وعرض الحال، أو تلك التي يلخصها العرضحالجي بأسطر قليلة ثم يضع عليها طمغة الابهام والطابع،ويرسلها لمدير الناحية، بل ذهب مباشرة إلى شعر هذه الأمكنة الضيقة والضواحي، إلى النوى الجديدة التي تمزج بين عملها وفكرها، بين أن تتطلع للعيش في المدينة وأن تختفي من عسس وشرطة وسجون المدينة، شخصياته تتطلع دائما إلى إثارة سؤال الوجود ، فذهب إلى تلك الينابيع التراجيدية الشعبية الغنية بالمحتملات، وقدمها لنا بجمل يتداخل فيها الصوتان: صوت المؤلف وهو يعيش تجربتها، وصوت الشخصية وهي ترسم مصائرها. لتحمل جملته الصوتين معا، فيتحدث في حواره وهو مشبع بضمير المتكلم، ويتحدث بضمير المتكلم وهو يعلن عن صوت الفئة الأجتماعية الأوسع. فشخصياته وكلاء لأفكاره، لا تبدو الشخصيات قليلة التجربة، ولا هي من تلك التي لاجذور لها، بل هي الفئة المثقفة والمختبرة وذات الماضي النضالي، ومن أعمار متوسطة، والكثير منها محدد السن، ما بين الخامسة والعشرين والخمسين عاما. كما أن أحداثه ليست من تلك التي تظهر وتنطفئ سريعاً، إنها متحولة قبل البدء بمعالجتها إلى حكاية يتداولها سكان المنطقة،هي من تلك التي لاتمر بسهولة، وتعتبر كتابة مسرحية عنها بمثابة توالد جديد لها، وعندما تمثل على المسرح – ثمة قائمة يرفقها المؤلف للمرات التي مثلت بها مسرحياته على مسارح العراق ومدنه وعلى مسارح الدول العربية- تتجدد، وتنمو كظاهرة ثقافية، وعندما تنقلها من الحياة إلى المسرح تلتحم بمسار ثقافي أعم،هو الحياة الموضوعة تحت الأضواء وتطلب لظهورها مخرج وممثلون وجمهور، أعادة أنتاج الحادثة ثانية هي الطريقة التي يخرج محيي بها أحداثة من أزقتها وسجونها وضواحيها وغرفها إلى الشارع، لذلك يرتبط فنه بمصائر البسطاء الذين يفكرون ،البسطاء الذين لايحتاجون إلى ميكروفون لشرح حالهم، ولا إلى مندوب ينوب عنهم، أنهم يتكفلون القول عما مروا به. من هنا يمكنك أن تضع نتاجه كله دون أن تستثني عملا له ضمن إطار التراجيديا الشعبية المعاصرة والممثلة بنمط من الشخصيات التي إبتنت مسرحها الفكري في ضواحي المدن، أما جمهورها فمتشابهون مع ممثليها، ولذلك يصدق كل ما يقال فيها، فالإطار الذي تصنعه الحكاية اليومية، وتجسده المعاناة الفكرية لإنسان شعبي بسيط، وترسم حدوده صراعات العمل والممارسة الحياتية، هو الطريقة الفنية لأعمال محيي كلها.

ولكن ذلك لا يتم بغفلة من تأثيرات صادمة قوية،ففي مجتمع مثل مجتمعاتنا المتأرجح بين القرية والمدينة، لا يمكنك أن تعلن إصلاحات كبيرة منطلقة من غرف السجون وضواحي المدن والصحارى دون أن تصطدم بالقوى القامعة المانعة للحرية، كما لا يمكنك أن تركن دائما في التغيير إلى موضوعات بسيطة وأسرية وشخصية التي تسعى إلى ثبات اللغة وديموتها خاصة تلك التي يتمنطق بها الحكام والقوى القامعة، ثمة إنزياحات تتم بين الفصحى والمحكية يمكن أن تتحول قطاعات فيهما من واحدة إلى الأخرى نتيجة ما يحدث من تبدل أو تطور، هذه السمة رصدها محيي بدقة لذلك أبقى على الفصحى الوسطية لاحتوائها مشاعر ومواقف الأثنين، وفي الوقت نفسه يمكن أن يرصد من خلالها التحولات الداخلية فيها. اللغة عنده جسر موصل بين منطقتين، ولكن بقواطع يمكن اختراقها وتجاوزها. ونجد

أن قوى التسلط في المدينة تستخدم آليات قمع جديدة ومتطورة لتمنع الأمكنة المحيطة بها كي لاتزحف إلى المدينة، ثمة قصدية لإبقاء سكنة الضواحي مرتبطين بالعمل البسيط وبالإنتاج السلعي اليومي، وبالثقافة الهامشية، وبقدرما تكون السلطة مؤسسة لسياق لغوي خاص بها، سياق مشبع بالثقة وبالفردية وبالقرارات السياسية القامعة، تصبح جملته المسرحية المنبثقة من الأمكنة الضيقة والضواحي عرضة للإختراق من قبل بسطاء الناس ليضيفوا إليها أو يغيروا من سياقها، قد تكون مثل هذه الطريقة مخاتلة لقناعة البسطاء بأنهم قادرون على التغيير، لكنها الطريقة الوحيدة لتغيير مواقعهم واستحصال حقوقهم، فمن أجل أعادة تركيب جملتهم من جديد يأتي حضورهم الدائم على مسرح الحدث صدمة مباشرة للسلطات، وهذه الطريقة الفنية واحدة من خصائص مسرح محيي الدين زه نكه نه بالرغم من أن لا عملا له معينا قد عالجها، اذ يمكن الإشارة إلى مسرحية «الجنزير» و مسرحية «تكلم ياحجر» ومسرحية «السؤال» و «مسرحية الجراد» ولكن ليس بالطريقة التي نذهب إليها كلياً. فاللغة. فالمسرح الذي لم تتغير تراكيب جملته بعد حدوث صدمات داخلية وانزياحات مكانية وعملية وسياسية واقتصادية وحروب كبيرة، هو تكرار لتقليدية خمسينية سابقة، ومحاولة للبقاء ضمن دائرة اعادة الأحداث، محيي الدين يحاول أن يحمّل لغته المعنيين: معنى الثبات الذي لا تريده السلطة القامعة، ومعنى التغيير الذي تريده الفئات الاجتماعية الوسطى، في حين أن لغة القوى القامعة والمتسلطة في المجتمعات الغربية تختفي وتظهر بدلا عنها لغة قوى الإنتاج الضاغطة ومهيمنات السوق والإيديولوجيات الإمبريالية، ولغة الحقوق والقوانين، وبناء الإنسان والنظم المعرفية والبحث عن افاق جديدة للتعليم ومساواة الناس والضمانات الكثيرة لحياة حرة وكريمة، في حين أن دائرة الصراع في مثل مجتمعاتنا تأخذ منحى هو أقل بساطة، ولكنه أعتى قوى وتسلطية وقهرا،لأنها تستخدم لغة غير مختبرة اجتماعيا، وسياسياً، وهذا يتطلب تغييرا جذريا في طبيعة اللغة الفنية وفي تراكيب الجملة في المرحلة القادمة، وعندي أن يصار مستقبلا إلى جملة لا يكون الكلام وحده هو ما تحتويه، ففي المسرح التجريبي اليوم وجدت لغات كثيرة في الجملة الفنية أقل حضورا فيها هو الكلام. فالقوى القامعة في مجتمعاتنا عندما إحتلت مكان الآلهة في التراجيديا الكلاسيكية، مارست سلطة مزدوجة؛ دينية وسياسية، وعليه أن تعود بخطابها وجملتها إلى نصوص قديمة مقدسة وغير مقدسة، وعندما وضعت نفسها محل قوى الإستغلال الطبقي في المجتمعات الرأسمالية، استعانت بقوى ولغة الأساطير، ومن يحتل مثل هذه المواقع في مجتمعاتنا العربية اليوم نجده يستعير لغة الدين والنصوص المقدسة، علينا كي نجدد خطابنها الفني أن نبدأ باللغة نفسها.

٣
لعبة الأسماء والجمل

٣-١ بدءا علينا أن نميز بين جملتين كبيرتين: الجملة التي ينطقها أشخاص بأسماء محددة ومعينة، جملة : حسين، حسن، محمد، في مسرحية «حكاية صديقين» و مسرحية «موت فنان»... الخ، والجملة التي ينطقها أشخاص ليست لهم أسماء، كالجملة التي ينطقها: الأول، الثاني،المعلم،الفتاة، العجوز،هو، هي،الشاعر، المذيع، المؤلف،العريف، المخرج، القاضي، الحاكم،.. الخ. احتوت مسرحيات محيي النوعين من الأسماء، وبالتالي على نوعين من الجمل. ففي مسرحيات مثل:

مسرحية «صراخ الصمت الأخرس» ومســرحية «المائدة المستطيلة» و مســر حية « هو . . هي . . هو » ومســرحية «العانس» ومسرحية «تكلم ياحجر» ومسرحية «زلزلة تسري في عروق الصحراء»

في مســرحية «الجنزيــر» كل الشخصيات تحمل اسماءها و هي تنتمي جميعا الى إسرة واحدة هي الـ العاكـول أو العوجة ..و تاكيداً لذلك صغيت بوزن واحد هو أفعل - أو أحقــر في حين أن مســرحية «حكايــة صديقين» الحــوار فيها يــدور بين أســماء،لها أبــاء ومهن وخلفيات، وثمة مســرحيات ثالثة يــدور الحــوار فيها بــين الإثنين؛ أسماء وصفات: مسرحية «القطط» مثلاً.

تمنحنــا هــذه الملاحظة دلالة علــى أن الشــخصية عنــد محــي ليســت شخصيات مســماة بالكامل حتى تلك التي حملت أســماء مثل حسين،حسن، محمد، علي، بل هي شــخصيات تحمل أفكاراً،ومســألة الأســماء من عدمها لــم تكن ذات أهميــة كبــيرة في ســياق إختياره للجملــة الفنيــة، ولكنــي أشــير ببســاطة إلى أن الشــخصية التــي تحمل إســما حتى لــو كان مجردا مــن الأب، هي حاملة لأفكار، قد لا تكون مؤمنة بها، ولكنها شخصيات جســور وشــخصيات تبليغ، بينما الشــخصيات التي لا إســم لها هي أفكار،حتى لتكاد أن لا تجد ملامح شخصية أوهوية مكانية أو زمانية لهــا، والفرق واضح بــين أن تكون الشخصية حاملة لفكرة، وشخصية تمثل فكــرة، الأولى يمكن تعميمها، والإشارة إليها، ومعظمها شخصيات من الحاضر، من الوســط الشعبي، ومســرحنا غني بها، بينما الثانية التــي بلا أســماء، تكــون مختزلة ومحــدودة الوجــود، بعضهــا بلا زمان أو مــكان، مثل الأول، الثاني، الجنــدي، القاضي، وغالبا ما تكون جزء من المؤلف نفسه، وهي الأكثر حضورا في مســرح محيــي الدين زه نكه نه، ولذلــك، فالجملة التي تنطقها هذه الشخصية تنطلق من موقعهــا الفكري، عندما نســمعها تتكلم نشــعر ثمة جماعة تتكلم- سنجد ذلك أكثر تجسيدا ووضوحا للفكــرة عندمــا تمثلها شــخصية مصحوبة بالصــوت والحركة، لأن الممثــل لا يحمــل هو الآخر إســما عندما يكون على خشــبة المسرح- الشــخصيات التي بلا أسماء تعيش في فاعليــة النكــرة التــي تحيلك علــى الإحتمالات وتوســع من أفق التأويــل، مما يجعلها الموقف خارج أطرهــا المكانيــة والزمانيــة. في حين أن الشــخصية المسماة باسم، المجرد من الأب واللقب، تقترب من الشــخصية العمومية التي تنطلق مــن موقع واحد فقط، هو موقعها الفكري. فعندمــا يكلمني مالك أو فاضل أو حســن أو حســين، أشعر أنــي أعرف مثل هذه الشــخصيات عندئذ لا أنتبه - وليس من شأني الإنتباه- لحركاتهما وهما يتحدثان إلي، فالممثل الذي يجسدهما يحمل الأسم نفسه، فيضيّق علي مساحة التأويل والإحالــة، والأمر مختلف عندما تكــون شــخصية :القاضي أو الشــرطي، أو الحــارس، أو الأول والثاني...الــخ فهــي الأخرى تقع في دائــرة النكرة وما اشــارتها إلى فئة معينــة، إلا لتحديد وظيفتها. لكنهــا تحيلني إلى مبــادئ كالحق والعدالــة والأمن والمطلــق، ومثل هــذه الشــخصيات تشــكل عندي نقطــة تحــول كبــيرة في إلغــاء الفواصل بين المدينــة والضواحي عندما تكون الأفكار والدلالات التي تمثلها شاملة لكل المناطق والمواقع، بينما الشخصيات التي تحمل أسماء يمكــن أن تحددهــا بمنطقة دون أخرى وبهوية ســكانية قد تقترب من تحديد جغرافيتها،كما لو كنت اشير إلى اسم كاكه حمه مثلا أو إلى أسطورة مم وزين، فلا يخفى على أحد أنني أشير إلى المنطقة الكردية، وهكذا تجبرنــي الأســماء المحددة على البحث عن جغرافيتها، بينما الأسماء الوظائف والأفكار والنكرات والمبهمــات تحيلنــي إلى المناطــق

المتأرجحة بين الريف والمدينة.

٣-٢- سنقرأ الحوار الآتي: للشخصيات الأفكار

....

....

....

الثاني: إن لاقترابك معنى، ولابتعادك معنى

الاول : ولوقوفي حيث أنا معنى

الثاني: لامعنى، لا معنى البتة

الاول: ولوقوفي حيث أنا واقف؟

الثاني: لامعنى.. لا معنى البتة

الاول: كنت أحسب أن الوقوف يعني الصمود، يعني الإصرار، يعني التصميم، يعني العزم، يعني الكبرياء، يعني الشموخ، يعني الإباء، يعني الرفض، يعني البطولة، يعني الإنتصار، يعني...

الثاني: ذلك منطق الجبناء، الخائرين، الخاسئين، المهزوزين، المهزومين، المدعين، الكذابين، المنافقين، الفارغين، التافهين...

الاول: ياه .. ياه.. أنت تشتم الأمة كلها،

الثاني: بل بعضها، ذلك البعض الذي يخرب عقل الأمة وقلبها.

الاول: و.. و.. و .. و الحركة.. الحركة ماذا تعني؟

الثاني: تعني الشجاعة وإختيار الموقف..

يخرج حوار الأول والثاني عن إطار الشخصيات المفردة ليدخل في إطار الشخصيات الفكرة، وعندما يُشخص الحوار تمثيلا على المسرح -وهو شرط أساس في تقبل مثل هذا الحوار وفهمه- هو أن نربط بين حركة الأول والثاني وموقعهما الفكري على المسرح، ثم نربط أفكارهما والمرحلة.

فنجد الترسيمة التالية:

لكل من الأول والثاني إطار خاص يحدد حركة أفكاره.

يكون إطار الثاني محددا بالحركة، أي تحريك الناس وعدم الإكتفاء بالوقوف متفرجين على ما يحدث.

بينما يكون إطار الأول محدداً بالوقوف والسكون.

وهكذا نجد الحوار يتحرك داخل هذين الإطارين: إطار منفتح هو الحركة وإطار ساكن هو الوقوف.

وخلاصة القول أن هذه الشخصيات تختفي خلف الفكرة فتصبح الجملة الفنية معبرة عن الفكرة وليست عن الشخصية ،إذ بامكان أية شخصية في أي زمان أن تنطق بالجملة نفسها، مادامت الفكرة غير محسومة بعد. هذا التماهي بين الشخصية والفكرة لا ينتج إلا جملاً عائمة وغائمة ، لكنها جمل في صلب موضوعها.

ثمة نغمة تهكمية أرسطية في المحاورة داخل بنية الجملتين، لينتهي المشهد إلى تغيير قناعة ورؤية الأول، من أن الوقوف هو التنصل عن القضية، بينما الحركة هي الفعل حسب رؤية الثاني، لكنهما يعودان في مواقع أخرى للدائرة نفسها وللإطارين السابقين. بمعنى أن النهاية المفتوحة للفكرة لم تستو على محاورة واحدة، وهذا النهج التهكمي الساخر قد لا يكون بكلمات ساخرة بقدر ما هو بحث عن الفكرة بظلال شفافة.

المسرحية التي إقتبسنا منها هذا النص هي «صراخ الصمت الأخرس» التي تتحدث عن ما حدث في العراق بعد دموية شباط ١٩٦٣ وكيف آلت الأمور إلى إباحة دماء الوطنيين. إذن نحن في سياق جمل تبحث وتؤكد الموقف الرافض، الموقف الذي يقترن بالحركة، بالفعل، بالتأويل، وليس الموقف الذي يقترن بالوقوف، والجمود،والصمت، الحركة تعني الفعل والإرادة. لذلك لا تقرأ أية جملة في هذا النص دون أن تربطها بمحتوى المسرحية، وعندئذ تكون الشخصيات هي الأطر التي تحتوي جدلية هذه الجمل.

لو قرئت مسرحيات محيي الدين زه نكه نه، دون تمثيل

أو مشاهدة لتحولت إلى نصوص قصصية، وهذا يعود في جزء كبير منه إلى تركيبة الجملة نفسها، حيث تشحن بما هوفكري، أكثر مما هو شخصاني، بالرغم من موضوعاته الجماعية،ولكنها عندما تشخص على المسرح تتعدد مقولاتها، ويتسع أفق التأويل، لذا لا تصلح مسرحيات محيي إلا أن تكون على خشبة المسرح، حيث تضفي الواقعية الفنية على النص ظلال الحدث المعاش لا الحدث المقروء.علينا أن ندرك أن لغة المسرح تحمل معاني ومضامين الأمكنة التي تشخص عليها النصوص المسرحية، وهي طريقة إخراجية، ومثل هذه الأمكنة لا نراها في الجملة المنطوقة، بل نراها في الجملة المتحركة على الخشبة، وعلى المخرج أن يقّشر الجمل من قصصيتها، فانتماؤه الواضح للفئات الوسطية المناضلة من المجتمع، رسم طريقة فنية تقترب من التراجيديا الشعبية حيث أتاح له أن يتحدث بلسانها الشعبي بالرغم من كون لغتها فصيحة، في حين أن أفكارها تتجاوز البعد الشعبي المحكي، لتحاكي الوجود، السيرورة، الفعل النضالي، الموقف الوطني.

يخرج مفهوم التراجيديا في مسرحيات محيي عن إطارها القديم الذي كان يحاكي أفعال الآلهة وصراع البشر معهم، إلى أفعال الناس اليومية، وصراعاتهم المحلية، فتدخل إلى مواقفهم الوطنية، إلى تشكلاتهم العملية، إلى الصراعات الأسروية، إلى تلك البنى التي ليس فيها آلهة أو سلاطين، فتجد نفسها وسط فئات وسطية صراعها الفكري فرضته ظروف ومصالح طبقات وفئات. هذا النوع من التراجيديا الشعبية ممتلئ بالسخرية والتهكم، وبتلك اللغة المشحونة باليومي والرؤى الفردية المضطربة. ولذلك لا تؤخذ أفكار هذه الشخصيات لتعمم بقدرما ترسم حالة تتراكم فيها الحكايات المتشابهة. نحن إذن في بنية جمل تحاكي المواقف الوسطية لفئات شعبية عاشت محناً اجتماعية وسياسية، لأن المشكلة ما تزال تعيش بين ظهرانينا، وعلينا أن لا ننساها، هذه المحنة الأسلوبية تعكس محنة فكرية أعمق، وهي أن الشخصيات/ الأفكارلم تغادرمواقعها القديمة بعد بالرغم من مرورأربعة عقودعلى جريمة ٨ شباط ١٩٦٣. ولذلك تبدو الشخصيات/ الأفكار أكثر ملائمة للعب الفني في تأسيس بنية لجملة غير محسومة بعد، فما زلنا ولفترة أربعة عشر قرنا بحاجة لأن نتحرك لا أن نقف، ما زلنا ندور في دوامة العنف والقتل والتهجير والحروب، مازلنا نعمق التراجيديا الشعبية بموروثات قديمة تذكر فينا البكاء والندب والتهكم أيضاً فنحن بعد اربعة عشر قرنا ما زلنا نندب الحسين وننصب التعازي لمأساة كربلاء، لا لرفض ما حدث أو للتغيير، وإنما للقبول السلبي لما حدث، وكأن المأساة قدر ملتصق بجلودنا، هذه القدرية جزء منبنية عقلية نألف العيش الدائم معها، فجمل واقعة الطف تقال على ألسنة العامة والخاصة معاً، وتؤلف حولها الحكايات التي تؤمن بها شرائح مختلفة الانتماءات، ومثل هذه التراجيديا تخرج من إطارها الفكري القديم لتعيش في إطارها الشعبي الحديث لتستمر في دائرة التأويل. وكأننا نعمل المونتاج بين حكايتين واحدة قديمة تمثل إطارا كبيرا وشاملا وهي مأساة كربلاء، واخريات أصغر تمثل تراجديا الحياة الشعبية والسياسية،فإنتاجنا هذا لا يتم عبر شخصيات من لحم ودم بل خلال أفكار تتلبسها الشخصيات عبر الأزمنة. وقد يعود البعد التراجيدي إلى ابعد من كربلاء إلى ذلك الحزن البابلي والسومري والطقوس القديمة التي يتكرر أجزاء منها في طقوسنا الشعبية.

٣-٣- سنقرأ الحوار التالي للشخصيات الأسماء،

سأختار حوارا من مسرحية «الجنزير» وهي نص يتحدث عن حالة مألوفة في الحكومات الدكتاتورية التي تنصب للوظائف الأقارب ومن هو من الشجرة العائلية، وحتى الغرباء الذين يدخلونها سيتطبعون بطباعها، هذه المسرحية تكاد تكون بجملة فنية واحدة ولكنها طويلة ومتنوعة لرصد التبدلات الداخلية لأسرة الحاكم «الجنزير» ولحاشيته ولما يحدث من ردود أفعال خارج القصرعلى داخله، ومن تغييرات في المناصب ومن احداث وانقلابات على الإسرة بعضها على بعض أننا في دوامة فعل بيتي أسروي تتكرر فيه كل الأشكال التي عاشها العراق لفترات طويلة..هذا النص مألوف معاش ويومي للعراقيين وكثير التفاصيل ويعتمد شعبيا على التهكم والسخرية والكاريكاتيرية، ولذلك لا نجد فيه فواصل درامية كبيرة، ولكثرة ما عرف لا ترسم المسرحية إلا تراجيديا محبطة وسلبية، الدرامية في مثل هذه النصوص هي في الحكاية المنفتحة على غيرها، وفي تأويلها شعبيا بما يضاف إليها، ومحيي يحيل القارئ إلى ما يشبه الحكاية المسرودة أمامنا يومياً، يدخلنا في الجو الشعبي العام الذي نعرفه جميعا عن تصرفات وسلوك الحاشية) الجنزيرية(، وبإمكان أي واحد منا أن يضيف إليها أو يحذف منها. ولكن ما يهمني في هذا النص الشعبي المألوف هو الكيفية التي تبنى الجملة فيه عندما يكون المكان محدداً،بقصرأو ببيت، وعندما تكون الشخصيات من أسرة متقاربة النوازع والأهداف، حتى لتجد أن الحوارلا ينمو، بل يدور في حلقة مغلقة وسرية فرضتها طبيعة المكان، ليصل في النهاية إلى تراجيديا سوداوية شخوصها لعب كارتونية تصطنع جملتها. والمؤلف نجح في إظهار مثل هذا المستوى المتدني من الشخوص.

في هذا النوع من الجمل نجد أن الجملة تتوازن مع الشخصية، الشخصية لا جملة مهمة لها، لأن جملها معلبة وجاهزة ومعدة مسبقا وما يحدث أمامنا هو التكرار لها. أما الجملة فهي الأخرى لا شخصية لها غير شخصية الحاشية المتهالكة على المناصب. وضمن هذا التوازي يدور الحوار في حلقات الألسن المتشابهة.

أجلد: تعالي.. تعالي قدمي مراسيم الطاعة والولاء.

....

....

....

أسماء: أنه.. هو.. بابا.. ولا أحد غيره.. هو.. يا أجلد ولا أحد سواه.. أنها.. أنها هديته/ المفاجأة هديته/ الصاعقة.

أجلد: يبدو كان الأمر كذلك،

أسماء: بل هو كذلك يا أجلد.. كذلك بكل تأكيد، آه.. يا بابا... ما أعظمك.. ما أقدرك.. روحي.. فداك.

أجلد: وروحي مع روحك.. ومع هذا يجب أن لا ننسى فضل عمنا أيضا..

....

....

....

أرشد: على أن يتفضل معاليه بتقديم الهيكل التنظيمي والإداري والمالي لوزارته،مع جميع مرافقها من مؤسسات ومديريات خاصة وعامة.

....

وهكذا طوال المسرحية لا يوجد غير الحديث الذي يدور في فلك الأسرة ومشكلاتها وهمينتها على الدولة.وتشعر بأن القوى الضاغطة والمهيمنة تفرض سياقاتها على الجملة الفنية فتشحبها وتقصرها على امنيات وأفعال صغيرة، وفي الوقت نفسه تتحول اللغة إلى فراغ فكري يدور في حلقة بيتية ويعايش حالات متكررة وممجوجة.

كنت متقصدا لإدراج مثل هذا الحوار، لأن الموضوع لا يتطلب لغة عالية: فالشخصيات من الوضاعة

والسخف والأمية ما يجعل مستوى كلامها سوقيا، ومرة أخرى ينجح المؤلف في إظهار مستويات قول الشخصيات الطارئة فتصبح الجملة طارئة وغير ذات معنى وقد اوضح زه نكه نه نفسه ذلك بجلاء، اذا قال في مقدمة المسرحية (..... و كذلك اللغة الخشنة. اليابسة. الفجة.....و حتى الركيكة احيانا، والخاطئة ايضا. مقصودة هي الاخرى) ص٤

بالطبع ليس حوار كل الشخصيات الأسماء هكذا،وإنما عندما يحدد الأسم بدلالة «الجلد» تكون لغته جزء من شخصيته، بينما الشصية النكرة لا يلتصق حوارها بجلده بل بما تفكر فيه.

٣-٤- الجملة بين الفصحى والمحكية.

من يقرأ مسرحيات محيي الدين زه نكه نه يجدها جميعا مكتوبة باللغة الفصحى، كذلك رواياته وقصصه القصيرة، ولكن النغمة الشعبية موجودة في بنيتها وجزء من سياقها بحيث تحيلك جمله على مستوى ومواقع الشخصيات المتحاورة مهما كانت هذه الشخصيات شعبية أم غير شعبية،وقد تكلمنا عن هذه النقطة كثيراً، فعن طريق الفصحى يكشف عن تنوع الشخصيات فليس كل من ينطق الفصحى متشابه، ولا كل شخصية تنطق الجملة الفصيحة هي نفسها النبرة والسياق الذي تنطقه شخصية أخرى، ولكن وكما يبدو أن النص المسرحي لا يُقرأ بل يعاش ويمثل، وهذا المستوى من التعبير وحده القادر على إبراز التلاوين الأسلوبية بين جملة وأخرى وشخصية وأخرى.، ربما ستخفف عنها المحكية الكثير من هذا التلوين،ولذلك يتعمد المؤلف أن يُظهر شخصياته تتكلم بطريقة يفهمها المشاهد و القارئ في أي بلد عربي، فالذي ينغمر في الحدث المحلي يكتشف أن اللغة ليست هي المعنية بالإيصال عنده، بل هي آداة وطريقة لإدارة الصراع، فاللغة الفصحى تحمل المحلية وتنشرها، ولكنها لا تنطقها ربما ثمة هدف من هذا النوع هو أن الكاتب وبعد أن لقيت مسرحياته إقبالا في المسارح العربية، تعمد أن يكون خطابه كله فصيحاً

في جانب آخرقد قد لا تكون الفصحى السليمة، بالرغم من تراكيبها الشعبية، تعكس كل الخلجات والمستويات النفسية والاجتماعية لظلال الحدث المحلي وأبعاده، مثلما لو عبرعنه باللهجة المحكية. لا شك ان بعض مستويات الشعور والسياق تفتقدها اللهجة الفصحى عندما تعبر عن حدث محلي، وكما يبدو لي أن الكاتب نفسه لا يجيد الحوار باللهجة المحكية، نتيجة تربيته، وسكناه، وطريقة حياته، وانشغاله بتدريس اللغة العربية لعشرين عاما تقريبا قبل احالته على التقاعد عام ١٩٨٤ لاسباب صحية بسبب التردي الذي اصاب نظره جراء اصابة شبكية العينين، كما أن اهتمامه باللغة الفصحى متأت من أن العربية وعاء جيد لكل مستويات القول، ولكل ما تفكر به الشخصية مهما كان مستواها وموقعها. ولذلك نجد تباينا كبيراً بين جمل نص فيه حدث متميز وإنساني مثل «تكلم ياحجر» وبين جمل نص مثل «الجنزير» الذي لا تنسجم معه إلا تلك الشعبية المفرطة بمحليتها. ومن هنا نجد تباينا في جمله الفصيحة وتدرجا في مستوياتها.

الملاحظ في كل هذه المستويات الفنية للعبارة الفصيحة أن بعض جمله فيها من الطول و الاسهاب وهو ما يعكس عدم قدرة الشخصية على توصيل الفكرة،إلا بالمنولوج الذاتي الطويل، فالكاتب يسعى لأن يشرح عن طريق المنولوج الطويل تفاصيل الموقف، لذلك جاءت بعض جمله لا تتناسب وطبيعة المسرح الذي يعتمد الإختزال والتركيز، وجزء من هذا السبب يكمن في أن محيي بالاضافة الى كونه مولفا مسرحيا فهو كاتب رواية وقصة،

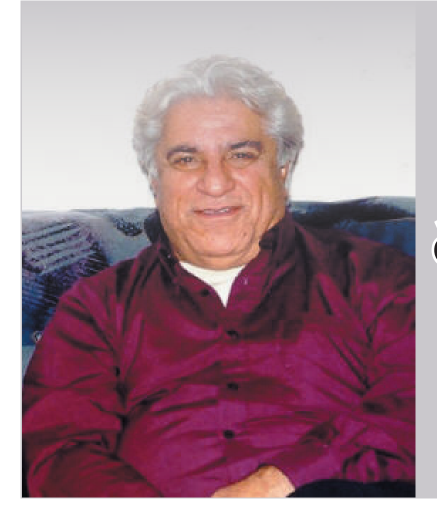
وهذا النوع مـن التأليف يميل إلى السـرد، والإيضاح،في حين أن حوار المسـرح يميل إلى التركيز والإبهام، وعندمـا يتداخل فن السـرد بفن الحـوار يختلط فـن المنولوج بفن الديالـوج، والطريقتان موجودتان في نصوصه المسـرحية، وقد أكون واضحا إذا قلت أن الأمكنة الوسطية المتحولة،، تلك التـي تتأرجح بين الريـف والمدينة، والتي لم تحسـم فيها طرق العيش والتفكير هي التي تنتعش فيهـا الحوارات التي تجمع بين السرد والحوار، فتجد الشخصية التي تعبر عن ذاتها بمنولوج طويل إلى جوار الشـخصية التي تعبر عن ذاتها بحوارقصير جنباً إلى جنب،

في مسرحية «حكاية صديقين» وهـي عنـدي واحدة مـن أجمل المسـرحيات التـي عكسـت ظلال الحرب على شـخصيتين عاشا معا محنها وظروفها وها هما في الصحراء يسـتجديان ماء، نجـد في صفحات كثـيرة منها شـبة تسـاو في حوار الشـخصيتين حسن وحسين،وكان الحـوار يتبـع دلالة الاسـم،حتى مـن حيث الأسـطر والجمل، وكان التوازي اللسـاني يعكـس التوازي الإنسـاني، لا سيما وإن جملاً كثيرة تقـول عنهما أنهما وجهـان لعملة واحدة، خـذ مثلا علـى ذلك ص ٣٧٠ ومـا يليها من كتابه «عشـرة نصوص مسـرحية» - دار الشؤون الثقافيـة العامة ٢٠٠٤ .وخذ حوار محمـود ومسـعود في مسـرحية «الشـبيه» وهي ثيمة قريبة جدا من مسـرحية «حكاية صديقين» فنجد جملهـا متناوبة الطول أيضاً ليس المهم طول الجملة أو قصرها، فمثل هذا القياس خارجي ولا يدل إلا على أن الشخصيات الكثيرة الكلام هي جزء من طبيعة وثقافة شعوب تريد أن تقول كل شيء عن طريق الكلام،ومثل هذه السـجية نجدها لدى الشـعوب الفقيرة ثقافيا،ومن طبيعة الاحـداث التـي تحدث في القرى والصحراء والمنافي والسجون، في حين أن اللغة واحدة من طرائق إختزال القول ولكن ليست الطريقة الوحيدة لتبني كل القول، فالثقافة الحديثة المرتبطة جذورها بالمدينة اختزلت الكلام، واعتمدت العلامة والإشـارة بدلاعنـه، وأصبحـت الإيماءة والإشـارة والكلمـة الدالة أسلوبا شـائعا بين الناس، حتى أن هـذه الطريقـة الإختزاليـة تعلم لطلبـة المـدارس وتصبـح واحدة من أسـاليب التفاهـم اليومية، بل وأصبحت طريقـة اقتصادية، ولها تيارات واتجاهات، ربما ما نجده في المسرح الغربي الحديث من اقتصار الكلام على الفاظ قليلة ،و جزء من هذه الثقافة المقتصـدة والمكتفية، في حـين أن العرض المسـرحي هنا يسـتمر لأكثر من سـاعة ونصف لاعتماد العرض على ثقافة وتكنيك الجسـد ودور الميزانسين ومكونات الخشبة..

٤

وبعـد فهـذه رحلـة قصيرة ووجلـة في عالم محيـي الدين زه نكه نه الواسـع والكبـير والممتد لأكثر من خمسـة عقود، والمنشور و المعروض ليس في العراق وحسب بل في عمـوم البلدان العربية، هذا الكاتب الإسـتثناء واحد من أعمدة الثقافة العراقية، لم تحدده قومية ولـم تؤطـره لغـة ولم يسـيجه مـكان، عـاش كما ابتـدأ مرتبطاً بأحـزان وأفراح الشـعب العراقي، هاجـر عن مدينتـه بعقوبة بعد أن احتـل بيته، مـن قبل عناصر القاعدة، ولوحق لسـنوات طويلة متنقـلا علنـا وخفيـة بين مدن العراق،ومنعت مسـرحياته كجزء من نضال المثقفين الديمقراطيين عـبر عقود، اليوم يسـكن، سـكنا وكتابـة في أحد أزقة السـليمانية، ومن هناك يواصل- وهو المريض- اصابة في شـبكية العينين كلتيهما، قـد تفقده الرؤية تماما- مسـيرة الكتابة التي لا عمل له غيرها

تـرى كم هي شـاقة هذه المهنة التي لا تسعف مريضاً ولا تسد حاجة، ومع ذلـك يبقى مهووسـا بالكتابة كأنه يطارد نصا لم يلحق به بعد او حلما لما يتحقق حتى الان.



مع الناقد والكاتب المسرحي ياسين النصير، في حوار مفتوح

أجرى اللقاء: زينو عبدالله*

*من هو ياسين النصير؟

-ناقد، لدي من المؤلفات الآن أربعة وعشرون كتاباً في مختلف فنون القول، الشعر والقصة والمسرح والفن التشكيلي، خرجت من العراق عام ١٩٩٢ وبقيت متنقلاً لمدة ثلاث سنوات ونصف بين الأردن ودمشق، الآن أعيش كلاجئ سياسي في هولنده.

*بداية نشاطاتك الثقافية... كيف كانت؟

-بدأت بالأعمال النقدية رأساً، وكنت أكتب سيناريو لقصص معينة، خصوصاً قصص الأوبريت.

> الشعر الراقي له إمتيازات لأنه دائما متجدد وفي تطور مستمر

*الناقد ربما فشل في الشعر والقصة.. هل هكذا كنت؟

-هناك نقاد بدأوا هكذا، ربما لأنهم فشلوا في الشعر والقصة وغيرها، أما انا فبدأت ناقداً ولم اكتب أي نوع آخر، يقولون ان الناقد كاتب فاشل فالكاتب يمكن ان نقول عليه ناقد فاشل أيضاً، الناقد حقله مختلف تماماً، ميدانه جديد وأداته جديدة ورؤيته للنص تختلف عن رؤية الكاتب للنص. من هنا الناقد يرتبط بالفكر، بالفلسفة والأيديولوجية كمتغير فعال في عمله، ويعتبر النص هو أداة لكشف الواقع وليس تعبيراً عن الواقع.

*في الساحة النقدية/ الكتابة ارتبط اسمك بالناقد فاضل ثامر بحيث شكلتم ثنائيا رائعا كيف حدث ذلك؟

-التشابه الكثير بيننا جعلنا نشترك في تقديم عمل نقدي قصصي وقصص عراقية معاصرة، كان الهدف منها هو اختيار نماذج من القصة العراقية الجيدة تمثل الستينات من القرن المنصرم، وبالفعل تم هذا الاختيار بغض النظر عن كون هذا القاص من هذه الأيديولوجية او تلك بل ان تكون القصة معاصرة ومن أفضل المختارات من الأدب العراقي للقصة، لأننا أخضعناها لدراستين، دراسة نقدية خاصة بالقصص قدمها الناقد فاضل ثامر، وأخرى قدمتها أنا.

مما يجعل هذه المجموعة واحدة من بواكير النقد الحديث هي هويتنا الأجتماعية النقدية الجيدة الواعية للعلاقة بين فن القصة والهوية الاجتماعية.

أما العلاقة مع فاضل ثامر

فهـي في الحقيقة صداقة ولكل منا طريقته في النقد وأسـلوبه، حتى أن بعض الكتاب والصحفيين علقوا وكتبـوا في يـوم ما أنهم شـاهدوا الناقد ياسـين النصـير يعرج لأن الناقـد فاضـل ثامر قـد أصيب في حادث سـيارة، معنـى هذا إننا إرتبطنـا صداقة: عائليـاً وانتماءً وفكـراً بحيث جعلنا ثنائي نقدي متميز ومازلنا كذلك الى الآن.

*في أعمالك النقدية تبدو أكثر إهتماما بالرواية؟

-بدأت هكذا..بدأت أقرأ المسرح اولاً وتعلمت من المسـرح كثيراً، فن الحوار، فن الخطاب، فن تعدد الآراء والأصوات، وذلك لأن ميدان الفعل الأساسـي هو المسـرح ولكن بحكم ميلـي الى السـرد جعلنـي اتناول الروايـة والقصة القصـيرة كثيراً، والرواية بحد ذاتها جزء من مهمة الناقد التاريخية، أما قضية الشعر فكنت أخشـاه تماماً، حتى كنت في الثانويـة لم احفظ الشـعر جيداً ولكنـي كنت أكتب عـن القصيدة الجيـدة، وكان المدرسـون يهتمون بما أكتبه عن القصيدة دون الحكم عليها، بمعنى إن ميلي أساساً للشعر في القصيدة والتعامل معها سوياً.

أمـا في المراحـل اللاحقة فقد، بدأ الشـعر يضغـط علـيّ كثيراً لأنـه جزء من خيار شـعبي ثقافي حقيقي والشـعر الراقي له امتياز لأنه دائمـاً متجدد متطور، يطرح الجديد، يسـتفزك في قصائده مما يجعـل اي ناقد يبتعد عن الشـعر تضعف عائداته.

تعاملت مع النص كما لو كان قضية تهم هذا القطاع أو الشريحة المنكوبة

*(المكان) هو اللافت للنظر في أعمالك النقدية... ما السبب؟

المثقف الحقيقي العربي لا يعادي القضية الكردية العادلة التي هي قضية شعب له حقوقه المشروعة

-المـكان هو بحد ذاتـه القيمة النقديـة، لازمتني قبـل الكتابة، يعني القيمـة النقديـة الوحيدة التـي لازمتنـي في المراحـل الأولى من القراءات، واهتمامي بالمكان لم يأت إعتباطاً بل كان نتيجة الخبرة والدراسة والمتابعة المستمرة لعلاقة النـص بالمكان، ليس السـرد فقط وإنما النص ككل.

وجـدت نفسـي في مرحلـة معينـة أن أعالج اللوحة الفنية او التشـكيلية مكانياً ممـا يدل على ان المـكان كان عنصـراً غائبـاً او حضـوره ثقيل، واضـح في الحياة الاجتماعيـة والفنيـة لكـن كان عنصره غائباً في النص الأدبي، من هنا بدأ إهتمامي بالمكان منذ أوائل السبعينات، في ١٩٧٢ عندما عالجت قصص (محمد خضير) في (المملكة السـوداء الصادر في ١٩٧٠)، وكتبت عـن (السـلالم والبيـوت والغرف المعزولة والملاجـئ)، كان اهتمامي مبكراً جداً بالمكان، أما كتابي الذي ظهـر في ١٩٨٠ فـكان قـد قدمته الى النشـر في ١٩٧٦ وهـذا مثبت في المقدمة، بمعنى ان إهتمامي بالمكان كان قبل أن ينشر ويترجم أي شئ في الأدب الأجنبـي عن المكان... ثم توالت الدراسـات والبحوث الكثيرة ومازلت مشغولاً به الى اليوم.

هناك أرضية جيدة للنهوض بالمسرح الكردي في كردستان

*كاد أن يكـون (المنهـج الإجتماعي) منهجكـم المفضل في العمليـة النقدية وكنتم تعتنون بها ايما عناية.. ما سبب ذلك؟

-قبـل أن أأتـي الى المشـهد الإجتماعـي او المنهـج الإجتماعي

هنـاك مفـردات نقديـة كثـيرة حاولت أن أؤكدها بدراسات نقدية وأخـذت خـير معين مـن الكتب والمقالات منها (المساحة المختفية في النص) و(من الصيانية والتنمية) و (البـؤرة المكانية) وهكـذا.. أما علاقتي بالمنهج الاجتماعي فالرؤية الماركسية للأدب كانت المعين الأول الـذي علمنـي وجعلنـي أصبـح ناقـداً، فأنا ترعرت في بيت الحزب الشـيوعي العراقي، لذا فالوظيفة الاجتماعية للنص تعتمد على ذلك المنهج وبالتالي هو جزء من النضال الاجتماعي وجزء من الوعي لسـير غور مشكلات المجتمع.

كنـا نتلمـس الظاهـرة الاجتماعيـة ثـم نطرح الأسئلة عليها ثـم نجد الحلـول لها، هذه الطريقـة الاجتماعية السياسـية علمتنـي كيف نقـرأ النص الأدبي لأنه هـو ايضاً ظاهـرة اجتماعية تولد الأسئلة وعليك أن تجيب عنها او تجد الحلول لها.

أنـا تعاملت مع النـص كما لو كان قضيـة تهـم هـذا القطاع او الكاتب او هذه الشخصية او شريحة اجتماعية، فأنـا خرجت من هذا الميـدان، وهـذا الميدان نفسـه لن يقف على أسس ثابتة وإنما تطور بتطور الحياة وهي متجددة دائماً، منفتـح على التيـارات الأجنبية، ومما يشـاع انه دوغمائي ومقولب ... لا بالعكس من يفهم الماركسـية فهماً جيداً يجد انها مدرسة تعتبر مـن أكثر المـدارس إنفتاحـاً على التجديد والتطور ولكنها لا تبتعد عـن القضايـا الاجتماعية والفكر الانساني ككل ولا تبتعد عن التحول من المحلية الى المنطلق العالمي.

أمـا أنا فلم أغـادر هذا المنطق ولكن جـددت فيه تبعـاً لحاجتي لكي أجد نصوصاً جديدة ممكن ان تعالج برؤية جديـدة ايضاً... لذا اخذت مـن البنيوية ومن المدارس النقديـة الحديثـة وحتـى مـن السلبيات الحديثة مع بقاء العمود الفقري في منهجي المبني على اسس المنهج الاجتماعي.

*فكيـف توفقـون بيـن هـذه المسـارات والمناهـج المتباينـة فـي العملية النقدية؟

-ليـس اختلافاً بل اسـتفدت منهم، الشـيء الاساسـي فيها بقي في الماركسـية الاجتماعيـة للنص ولكن داخل المعالجة النقدية ، فتح المكان، فتح الزمان، فتح للصيانية وللتدمـير، مبنى الحكاية ومتنها.. هذه بعض مفردات جديدة، جاءت بها المدارس الشكلية الحديثة ولكن لـم التزم بها كليـاً وبحذافيرها او من حدودها القديمة وانما طورتها وطوعتها لمنهجي الخاص واستعملتها في قياسـات جوانب لم يكن المنهج الاجتماعي قد استوعبها.

*كاحد متابعي المسرح الكردي ومنذ مدة ليسـت قصيرة، ولديكم كتـاب عن هـذا الجانـب .. كيف ترونه؟

- علاقتـي بالمسـرح الكردي تعـود الى اواخـر السـبعينات ، وقبل هذا التأريـخ، واعتبره جزء مـن المسـرح العراقـي ككل، وله خصوصيته المحلية لغة وموضوعاً. بعـض فناني الكرد مـن خريجي اكاديمية ومعهـد الفنون الجميلة ببغـداد. كمـا عمـل بعضهـم في مسارح بغداد كثيراً، ولكن ما يميز المسـرح الكردي هو الطابع المحلي والوطني وخصوصيته الاسلوبية، كما وجدت فيه شـريحة متميزة من الثقافة يكاد يكون اغنى ببعض نصوصه مـن القصة القصيرة هذا رأيي... ثـم ان طبيعـة المجتمع الكردي طبيعة اكثـر انفتاحاً من بقيه المجتمعات في المدن العراقية. علاقة المرأة بالرجل اوضح وأوسع، هنـاك ارضية جيـدة للكرنفالات والاحتفـالات الشـعبية في مـدن كردسـتان، هناك قضية وطنية، عاش الشـعب الكـردي لعقود من السنين، اخذت هذه القضية بنماذج مـن الممارسـات الفكرية واشـكال التعبديـة الرمزيـة، منها واقعية اعطـت للفنـان الكـردي امكانية متميزة في فنونـه ومعالجاته وفي اخراجه وتمثيله، أول نص اعتبره

كمدخل للنصوص الكردية الجيدة هو نص للفنان احمد سلار الفنان والانسان الرائع، ثم توالى حضوري لمهرجاناتهم وحبي الشخصي لهؤلاء الناس الذين اشتركت معهم في قضاياهم... لذا لا أعتبرهم شعب خارج من سياق الكرد. لي رؤية خاصة للثقافة الكردية، وكان الفنانون العرب العراقيون يعتبرون المسرح الكردي مسرحهم وبالعكس فهذا التداخل لم يكن في يوم من الايام يعرف حدوداً او اشكالات مختلفة، فالقضايا الوطنية متداخلة.

اما كتابي عن المسرح الكردي فليس شيئاً غريباً وهو نقدي وانطباعي عن متابعاتي للاعمال المسرحية في داخل كردستان وفي هولنده، واجد في نفسي مسؤوليه شخصية وبالمناسبة اشكر دار (سردم) لطبعها الكتاب ثانية في السليمانية، آمل ان تكون علاقتي مستمرة بالمسرح الكردي وان اجد التعاون من قبل المعنيين في كردستان.

*وكيف السبيل للنهوض بالمسرح الكردي؟

-هذا المسرح مازال بمشاريع فردية وتخطيطات فردية فيجب ان تأخذ حق المؤسسات، هذا المسرح بحاجة الى التجديد باللغة وترك الاساليب الفنية القديمة الرومانسية والخطابية القائمة الى الآن، العالم يتجدد ويتغير كما دخلت في سياقات النص الحديث العام لغات وتمارين واشكال وافكار جديدة، بحاجة الى مخرجين تقنيين برؤية فنية حديثة واقامة علاقات مع دول متقدمة وارسال البعثات وعمل (ورك شوب) مع الفرق العالمية وأن يستضيفو هذه الفرق ويستفيدوا من التقنيات الحديثة. ان النص العالمي الحديث للمسرح ليس فقط لغة منطوقة، الجسد الان هواللغة والعلامة باللغة والاشارة تعنى انفتاح النص المسرحي على الاضاءة والتقنيات، فالنص لم يعد بخط واحد (حكاية بداية ونهاية)كما يقولون ... النص الآن مركب بأزمنة وامكنة مختلفة، والمسرح نفسه ليس ضيقاً بهويته وانما انساني.

لكي يتمكن الفنان الكردي الانطلاق بنصوصه الجيدة وهويته يمكن ان يقدم انتاجه وابداعه في العالم وليس في كردستان فقط .. كما يفعل المسرح العالمي عندما يقدم المسرح الهولندي في الأسكندرية فيشاهده المغربي ويفهمه ويستوعبه لان المسرح لغة عالمية، بمعنى ان لايبقى في قيود النصوص والرؤية الاخراجية والتغذية السابقة، عليه ان يجدد.. وهذا طبعاً يحتاج الى مؤسسات جديدة وقدرات وطاقات شبابية والاستفادة من تجارب وخبرة الممارسين العالميين.

*تعيشون الان في هولندة كلاجئ سياسي، ما اهم نشاطاتكم منذ ان إستقريتم فيها؟

-بوصولي اليها بدأت بمشاريع فنية وثقافية كثيرة أولها (صالون ثقافي-١١)في بيتي بمدينة لاهاي، عقدت في هذا البيت ٤٤ ندوة شهرية، لدي كتاب عنها، اشترك فيها أدباء ومثقفون عراقيون وعرب بينهم: د.حسن حنفي، فالح عبدالجبار، عدنان الصائغ، والكثير من الفنانيين والفنانات، أخرجت جريدة ثقافية شهرية بـ (١٢)صفحة اسمها (ثقافة-١١) كمحاولة مني لاحتواء الأدب العراقي في المنفى وخوفاً على شبابنا من التشتت والضياع، الذين لم يجدو مجالاً للنشر، فكانت واحدة من المنابر الثقافية في المنفى إحتوت كثيراً من الأصوات القديمة والجديدة ولم تتوقف الا بعد التغيير في بغداد.

بعد الجريدة أنشأت مؤسستين ثقافيتين في بلجيكا، (ثقافة -١١) لأعمال البلجيك والعراقيين وقدمت برامج ثقافية لأدونيس وصادق جلال العظم ومستشرقين غربيين، وقراءات شعرية لسركون بولص وعدنان محسن وقاسم حداد

وآخرين كما شاركنا بمسرحية (الحكاية) في مهرجان بلجيكا.

في ٢٠٠٦/٦/٥ اسسنا (مؤسسة أكد)في هولندا ومازالت لحد الآن، ونظمنا ثلاث مهرجانات سينمائية وقدمنا ٨٠ فعالية ثقافية ومهرجان لفن الكاريكاتير ومعارض لفنون تشكيلية.

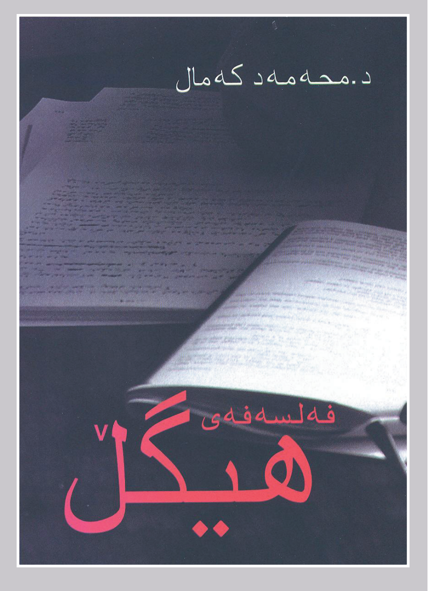
*أخيرا، هناك مثقفون عرب يعادون القضية الكردية ويطمسونها ... ما سبب ذلك؟

-أنا لا أتفق معك بانهم يعادون، بل لهم وجهات نظر مختلفة، أما من يعادي ويعلن عداءه فليس بمثقف حقيقي، المثقف الحقيقي لا يعادي شعب له حقوق وامنيات، لماذا لايكون حال الشعب الكردي كحال الشعوب الأخرى، هذه قضية مصيرية، وأنا شخصياً لدي إيمان بتحقيق الشعوب لمصيرها.

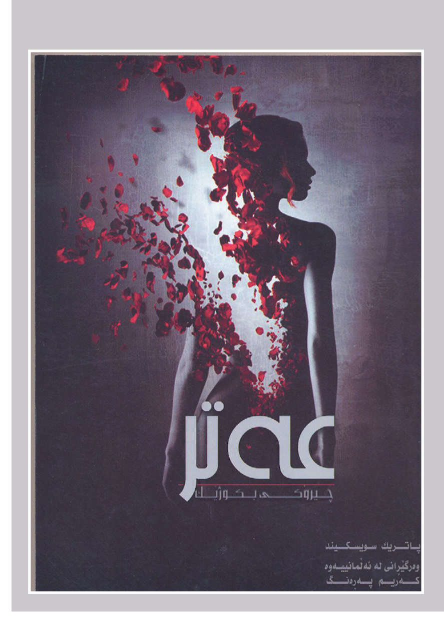
كوني صديق للشعب الكردي فهذه قضية قديمة تعود الى سنوات طويلة، حيث سجنت بسبب التوقيع على بيان (السلم في كردستان) في البصرة و تطورت علاقاتي بالأدباء الأكراد كذلك عندما كان يضايقنا الجيش الشعبي في بغداد كنا نجد في كردستان ظلاً دافئاً وأخوة وأصدقاء حقيقيين.

لدي إيمان حقيقي بأن هذا الشعب له حق في تقرير مصيره ولن تكون لهذه الأصوات القليلة المشروخة عائقاً أمام تحقيق الحلم المنشود وكذلك الوحدة العراقية... وحدة متنوعة متعددة الأنتماءات، والعراق كله هوية واحدة بأذنه تعالى..

*طالب ماجستير من جامعة السليمانية.



فلسفة هيغل
تأليف د. محمد كمال
دار سردم للطباعة والنشر ٢٠٠٩



العطر
رواية: باتريك سويسكيند
الترجمة من الالمانية: كريم برنك
دار سرم للطباعة والنشر ٢٠٠٩

شخصيات كردية

المناضل الوطني الشيخ لطيف الحفيد 1917 - 1972

كريم شارەزا

هـو المناضـل الوطنـي، نجل ملـك كوردسـتان الشـيخ محمود الحفيـد والنائـب الأول لرئيـس الحزب الديمقراطي الكوردستاني في تشـكيلة القيـادة الأولى للبارتي الشـيخ لطيـف الحفيـد. ولد في مدينـة السـليمانية سـنة ١٩١٧ وتربى في أسـرة دينيـة ووطنية شهيرة ضحت كثيرا في سبيل اعلاء شأن الكورد وكوردستان. لم يكمل سـنته الثانية من عمـره عندما أسس والده الشيخ محمود الحفيد أول حكومـة كورديـة في جنـوب كوردسـتان في ١٩١٨/١١/١٥ وعندما تجاوز عمـره السـنتين تراجعت حكومـة بريطانيا عـن وعودها التي قطعتها لوالده بأسـناد كيان حكومتـه الفتيـة والمحافظة على هذه التجربة السياسـية الكوردية في حزيران ١٩١٩، فأسـرت الشـيخ محمـود بعـد معركـة ضارية بالأسلحة الحديثة في مضيق بازيان وأبعدته الى الهند.

أصابت أسـرته ضائقة شـديدة ولكن لم تسـتمر تلـك الحالة حتى اضطرت حكومة بريطانيا الى اعادة حكمدار كوردسـتان الشيخ محمود الى وطنه كوردسـتان في ايلول ١٩٢٢، فكون هذا تشـكيلة حكومته الثانية واعترفت بهـا بريطانيـا وحكومة العراق وسمي الشيخ محمود الحفيد ملـكاً علـى كوردسـتان في خريف سـنة ١٩٢٢. بدأ الشيخ لطيف الغلام النبيه بالشـعور بأوضاع حكم والده وشـؤون الناس والتقلبات السياسية التـي حصلـت فيمـا بعـد نتيجة تراجع بريطانيـا عن موقفها المعلن تجاه حكومة كوردسـتان الجنوبية ومحاربتهـا في سـنتي ١٩٢٣ و ١٩٢٤ فأخـذ الحقد يـدب في قلبـه تجاه



سياسـة بريطانيا الاستعمارية وكل هذه التقلبات السياسـية جعلت من الشـيخ لطيف اليافع انسـاناً واعياً يحب وطنه وشعبه ويكره الأجنبي المحتل. لـذا عندما اصطدمت قوات والده الثائر الشـيخ محمود الحفيد بالقـوات العراقية المسـندة من قبل القـوات البريطانيـة في آخر معركة

لها في موقع (آوباريك) سنة ١٩٣١ كان الشيخ لطيف شاباً في الرابعة عشرة من عمره، فحارب جيش العدو مع المحاربين الفدائيين الآخرين وعندما أسر والده وأبعد من منطقة السليمانية، فكر الشيخ لطيف في تكوين تنظيم قومي سياسي مهمته تحرير كوردستان من الاحتلال الاجنبي، فاسس سنة ١٩٣٧ جمعية سياسية باسم (جمعية الأخوة) ولكن بعد تأسيس حزب هيوا في ١٩٣٩/٥/٧ برئاسة الاستاذ رفيق حلمي على هيكل جمعية (داركر) أي (جمعية الحطاب) حل تنظيمه لينضم اعضاؤه الى ذلك الحزب القومي وأصبح هو ظهيراً وسنداً له وأبدى نشاطاً جيداً في ساحة النضال القومي الكوردي، لذا حملت عليه الحكومة الملكية حملة عسكرية في ١٩٤٢ لاعتقاله في قريته (سيتك)، الا أنه تمكن من مغادرتها قبل وصول القوات الحكومية اليها والتجأ الى كوردستان ايران وبعد سنة عاد الى قريته. ومع تأسيس جمهورية كوردستان الديمقراطية في كوردستان ايران برئاسة القاضي محمد، قدم كل عون مادي ومعنوي لها وعندما تأسس الحزب الديمقراطي الكوردستاني وعقد مؤتمره الأول في ١٩٤٦/٨/١٦، انتخب البارزاني مصطفى رئيساً للحزب والشيخ لطيف الحفيد نائباً اولاً له وكاكه زياد غفوري نائباً ثانياً مع لجنة مركزية منتخبة لهذا الحزب القومي الديمقراطي الجماهيري. فأدى الشيخ الحفيد دوراً متميزاً في جمع الانصار في صفوف البارتي وظل مخلصاً وفياً لنهج البارزاني القائد الى آخر لحظات حياته. انضم الشيخ لطيف الى حركة السلم في العراق في الخمسينيات من القرن الماضي وأدى دوراً فاعلاً بين ابناء الكورد لترويج تلك الحركة التقدمية بين الناس، فأصبح نهجه السياسي والاجتماعي هذا ذريعة للسلطات الحكومية لاعتقاله سنة ١٩٥٦ ولم يفرج عنه الا بعد اندلاع ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وعندئذ شمله العفو العام فأخلي سبيله ليعود الى السليمانية وسط استقبال جماهيري رائع يليق بمكانته ونضاله الوطني. وفي السنة الثانية من قيام الثورة، توجه ضمن وفد عراقي مؤلف من شخصيات وطنية كوردية وعربية الى الاتحاد السوفيتي السابق فأستقبلوا هناك في موسكو وألتقوا الزعيم السوفيتي آنذاك (نيكيتا خروشوف) وطلبوا منه دعم جمهورية العراق الديمقراطية الفتية. استقر الشيخ لطيف في قرية (سيتك) منذ ١٩٦٢ وظل مخلصاً لنهج البارتي والبارزاني، يقدم كل دعم واسناد للحركة التحررية الكوردية ولثوار ايلول الى أن توفي في احد مستشفيات بغداد يوم ١٩٧٢/٥/١٢ عن عمر يناهز الثامنة والخمسين ونقل جثمانه الطاهر الى السليمانية ليدفن في مراسيم رائعة في الجامع الكبير بجوار والده الشيخ محمود الحفيد واجداده الشيخ محمد وكاك أحمد الشيخ. اشترك في تلك المراسيم وجهاء البلد ووفود من جميع انحاء كوردستان وجماهير السليمانية. لم يكن الشيخ لطيف الحفيد شخصية سياسية وعنصراً وطنياً ووجهاً اجتماعياً مرموقاً فحسب بل كان في الوقت نفسه شاعراً وكاتباً قدم للأدب الكوردي وتاريخ شعبه مؤلفات قيمة منها: ١. ديوان (كولى وه ريو) أي (الوردة الذابلة) طبع بعد وفاته في السليمانية سنة ١٩٧٥ يقع في ٨٢ صفحة من القطع الكبير في مطبعة رابرين. ٢. كتاب (كياكه له ى كومه لايه تى) أي (النبتة الطفيلية الاجتماعية) طبع في مطبعة (رابرين) بالسليمانية في ١٩٧٨، يقع في ٧٥ صفحة من القطع الكبير. ٣. مذكرات الشيخ لطيف الحفيد عن ثورات الشيخ محمود الحفيد- طبعت في اربيل سنة ١٩٩٥.

المصادر
١. مذكرات الشيخ لطيف عن ثورات الشيخ محمود الحفيد- أربيل ١٩٩٥.
٢. مصطفى نريمان- بيبلو غرافيا دوو سه د ساله ي كتيبي كوردي- بهغدا ١٩٨٨ ٣. ناودارانى كورد (أعلام الكورد)- كه ريم شاره زا- تومارى (٠٢) (ده سنووس=مخطوط).

محطات ثقافية

سؤال التجديد في الفكر الإسلامي

عدالت عبدالله*



بدهي أن مفهوم الفكر الإسلامي فضفاض وملتبس إلى حدّ كبير، وهو يشتمل على طيف واسع من الأنساق النظرية الأيديولوجية واللاهوتية المتنوعة التي تتخذ من الإسلام ديناً ومعتقداً مصدراً له. فالفكر الإسلامي يشمل هنا جميع المعتقدات الفكرية و الإيمانية التي تعتبر في نهاية الأمر، الإسلام، مرجعاً لها لتفسير أمور وجودية و حاجات روحية و أسئلة فلسفية متنوعة تنبع من الهواجس الوجودية والمعرفية للكائن المفكر, وفي إطار الثقافة العامة و البيئة الإجتماعية/ المتدينة بالإسلام أو الثقافة الإسلامية التي ينتمي اليها. إذن, الفكر الإسلامي، بهذا المعنى، هو هذا الكلّ الفكري الذي يشترك في البحث وفي طرح الأسئلة الكبرى عن الإسلام ونصه المقدس, القرآن أولاً و الأحاديث النبوية ثانياً, وفقه الدين لدى الأئمة والمفسرين وأصحاب المذاهب. أي كل ما تشكل في النهاية، من هذه المصادر المُركَبة، الشريعة، وبالتالي يتخذ هذه الأخيرة، فضلًا عن العقيدة، كمعايير و أفكار و قيم و مصادر و مراجع للتعاطي و التفاعل أو لتفسير و تعليل و تشخيص ما يدور في الوجود و العالم و في حياة المجتمع و الإنسان.

وقد تندرج تحت هذه العبارة كل المذاهب و الطرق الدينية الإسلامية و يشمل كل فروعها التابعة للأصل ألا وهو الإسلام، أي الدين الذي لاجدال في أنه - كما يقول المفكر صادق جلال العظم- قوة هائلة تدخل في صميم حياتنا و تؤثر في جوهر بنياننا الفكري و النفسي و تحدد طرق تفكيرنا و ردود فعلنا نحو العالم الذي نعيش فيه، أي أنه مجموعة من المعتقدات و التشريعات و الشعائر و الطقوس و المؤسسات التي تحيط بحياة الإنسان، على حد قول العظم.

المسألة الرئيسة التي نحن بصددها ، هي مشكلة انغلاق هذا الفكر وسباته, أيّ غياب التجديد فيه. بتجلياته المتعددة و المختلفة, وعدم مواكبته لمقتضيات العصر السياسية و الفكرية و المادية رغم أنه يمثل كدين العقيدة والشريعة في آن واحد، أي ما يخص الإيمان بالله و ملائكته و كتبه و رسوله واليوم الآخر على ما يتجسد كل ذلك في مضمون العقيدة، وهي أحكاماً ذات طبيعة إجتماعية تنظم علاقات الناس بعضهم ببعض من خلال سلطة تنفذ تلك الأحكام على ما يذهب اليه د. محمد عابد الجابري.. و قد تكون فرضيتنا هذه، بشأن موضوعة إنغلاق الدين الإسلامي، غير علمية و مُقنعة إذا ما قسناها على تمظهرات الإسلام التاريخية، المتعددة الوجوه و الإتجاهات أو التغيرات التي شهدها

في عصور مختلفة أو الإختلافات المذهبية و الفِرَقية التي توحي مجتمعةً الى وجود إمكان للتطور و التغير و التبدل فيه، نحن هنا لانقيس الأمر من خلال التاريخ كسيرورة متغيرة و متبدلة بفعل القوى الإجتماعية و صراعاتهم الخطابية و الفعلية أو الظروف و العوامل التي تتحكم بعلاقات القوى و القوى المتحكمة بالتاريخ، و أنما نقارب أمر هذا الإنغلاق بما هو أعمق بكثير من ذلك، عنيت هنا قراءة البنية العقيدية و الفكرية التي تنبني على عدة مواقف فوق- زمكانية تُفَسر لنا مكامن و سر هذا الإنغلاق و معالمه في الفكر الإسلامي، و قد يكون أبرز هذه المواقف و أهمها هو الموقف من الفلسفة، منذ فجر الإسلام الى اليوم، بإعتبار أن الفلسفة هي منبع الأسئلة البشرية المسكوت عنها في الفكر الديني، أو بإعتبارها مرجعاً لكل المعارف العقلية، كما يقول أرسطو، أي أم المعارف و العلوم لغاية إستقلال هذه الأخيرة عنها كالفيزياء في القرن السابع عشر بفضل جاليلو و ديكارت و نيوتن، و الرياضيات و خصوصاً علم الفلك و العلوم الحيوية كالفسيولوجيا و التشريح و الطب بوجه عام علاوةً على علوم أخرى إجتماعية و إنسانية.

الحقيقة المؤسفة هنا هي أن الموقف من الفلسفة في الفكر الإسلامي بات منذ أزل التاريخ الإسلامي يضاهي مُعاداة الأسئلة البشرية المُربكة التي يعجز الفكر الديني الإجابة عنها أو يعتبرها مخالفة لقواعد الإيمان و لوازم العقيدة. كما أن مرمى هذا الموقف الضدي تجاه الفلسفة و الذي نُظِمَ خطابياً و فقهياً في الفكر الإسلامي، هو، من حيث يدري أو لايدري، شلل للعقل الإنسان نفسه سيما في التفكير فيما وراء عالم الأجوبة الجاهزة سلفاً لكل أمور الدين و الدنيا، و التعمق في المُسَلَمات غير المفحوصة عقليا أو شكياً ، و هنا تحديداً تكمن علة من علل هذا الفكر المتقوقع في فلكه العقيدي العاجز عن فهم مقدرة العقل البشري، من خلال تحققه في التاريخ، كما يقول هيغل، على كشف المسلمات و البداهات الفكرية و العقيدية و الآيديولوجية التي أستسلمت لها إما نتيجة لقصوره العقلي، أو، كما يقول كانط أب التنوير الغربي، لوصاية الآخرين و إملاءآتهم على الناس و غياب حرية التفكير و إستخدام العقل.

هنا و من باب تشخيص مُسببات المشكلة، ينبغي أن نشير مجدداً بل تذكيراً لما يؤكد عليه كل معني بإنفتاح الفكر الإسلامي، الى أن أكبر مصادر إنغلاق الفكر الإسلامي هو إخفاقه في التجديد و التحديث فضلاً عن غياب إرادة حقيقية لإبداء مراجعة نقدية تطال كافة الجوانب الدينية التي لم تخضع للمحاكمة العقلية المستمدة من المعارف العلمية و المنهجيات الحديثة في القراءة و التفسير و التأويل، فالفكر الإسلامي كان دوماً و مايزال متمسك بما يعتبره ثوابت مقدسة دون إظهار الحد الأدنى من الجرأة في فحص هذه الفرضية لتعرية حقائقها و أبعادها و وجوهها خارج المنهجية الإيمانية التي تعاطت معها حتى الآن، أي المنهجية التي نعلم أنها أصلا وراء إبقاء الفرضيات الدينية كثوابت مقدسة دون سؤال ودون نقاش. و إذا القينا اليوم النظر في جميع المساعي التاريخية التي بذلتها أفراد و أبناء المجتمعات الأسلامية، من أهل الفكر و العلم، من أجل قراءة جديدة للأسلام و تجديد الفكر الإسلامي و تنوير هذا الفكر أو لخرق أسوار الفرضيات المفروضة أساساً على المسلمين، عبر الفتوحات و الإكراهات أو التسليم و الإيمان الإعمى لا من خلال العقل العلمي و السؤال المعرفي، سنجد أنفسنا دون شك أمام وجود محاربة قوية تاريخية لكل أولئك الذين تجرءوا على الخروج من قوقعة الفكر الأسلامي لنقد هذا الأخير

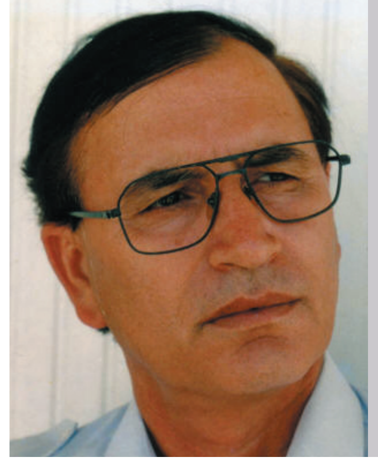
بمنطلقات منهجية مغايرة أو برؤى إنسـانية. و لا أحـد ينسـى أخطر مظاهر هذه المحاربة لكل من خرج عن الفكر الإسلامي التقليدي و عن الأطر العقيدية و الفكرية الضيقة التي تضعها عادةً شـيوخ و فقهاء أو مؤسسـات دينية عبر فتاوٍ خطيرة نعلـم أنها كانت دومـاً وراء إخفاق إنفتاح الفكر الإسـلامي تاريخياً. و مـن يُصَدِّقُ الآن أن ثمة قوائم في عدد مـن دول العالم العربي تكَفر فيها أغلـب الأصوات المسـتنيرة أو الباحثة عن تنوير الفكر الإسلامي أو نقده لصالح المجتمعات الإسلامية، والمؤسـف حقاً أن يكون أبرز أولئك الذين تعرضوا لحملات التكفير حتى الآن هم مـن نجوم الفكر العربي و الإسـلامي المسـتنيرين، الذين توفي العديد منهم و دفنت أحلامهم مع أجسادهم دون أن يتحقق الكثير مما كانـوا يتطلعون اليـه، و أما الباقي منهم فيعيش إما في عالم المهجر أو بعيداً عن عيون وأيدي التكفيريين و المتطرفـين الأسـلاميين، فعلـى سبيل المثال لا الحصر : المفكر محمد أركـون، المفكر صادق جلال العظم، المفكر عبدالله العروي، المفكر محمد عابـد الجابـري، الشـاعر و المفكر أدونيس، الأديب جبرا خليل جبرا ، الروائي عبدالرحمن منيف، الأديب نجيب محفوظ، الأديب طه حسين، الأديبة نوال السعداوي، المفكر فؤاد ذكريا، الناقد جابر عصفور، المفكر فرج فـودة، الباحث نصـر حامد أبو زيد، الشـاعر محمود درويش، الباحـث أحمد البغـدادي، الأديب بدر شاكر السياب والكثير الكثير من الأسـماء التي ربما لا نتذكرها الآن و لكنهم تعرضـوا مثل زملائهم و زميلاتهم لأبشع الحملات التكفيرية التي تحرض في عالمنا دوما ماكنات و عقول القتل و الدمار و الإغتيال و الإرهاب، و هذه هي محنة الإنغلاق على الذات ..

* رئيـس تحرير مجلة (والابريس) - كردستان العراق

التركمان في أفغانستان

«ألبوم»

جلال زنكابادي





التركمـان قـوم معروفون منذ قرون عديدة في أرجاء آسيا الوسطى والشـرق الأوسط وآسـيا الصغرى. ولأسـباب عديدة لامجال لتعدادها واستعراضها هنا الآن؛توزّعوا على بضعة بلدان:تركمانستان،أفغانستان، إيران، تركيا، العراق، سوريا، الأردن، فلسـطين، مصر، وعدة جمهوريات في الإتحـاد السـوفياتي (البائـد) كأوزبكستان.

يعد التركمان قومية مسـتقلة لها سـماتها الخاصـة، والتركمانية لغة مسـتقلة؛ فهي ليست بالتركية الأستانبولية الحديثة، بل هي أقدم منها بقرون، وليست إحدى لهجاتها قطعاً،كمـا يـروّج دعـاة وغـلاة الطورانية لتتريـك التركمان! فمن منظـور علـم اللغـة الحديث تعد

التركمانية لغة مستقلة قائمة بحد ذاتها،من حيث بنيتها لغوياً وأدبياً، لاسيما وأنها تتميّز بخصوصيتها التامة: الفونتيكية (الصوتية) والمورفولوجية (الصرفية) والمعجمية (المفردات القاموسية) والأبجدية (نوع الحروف والإملاء) وتتجلى الفروقات والإختلافات بين التركمانية والتركية في لغة الحديث أكثر مما في لغة الكتابة، بحيث يتعذر الحد الأدنى من التفاهم المرجو بين تركماني عراقي وتركي إستانبولي، مثلما يتعذر ذلك بين كردي كركوكي وشيرازي (يتكلم الفارسية) ثم إن حال التركماني (الساعي إلى تعلم وإجادة التركية) حال الكردي (الساعي إلى تعلم وإجادة الفارسية) في بذل الجهد؛ ذلك أن شأن القرابة الإثنية بين التركمان والأوزبك والترك والقرغيز نفس شأنها بين الكرد والبشتون والفرس والكَيلك.

وتأكيداً على كون التركمان شعباً ذا كيان قومي مستقل؛ نستهدي أيضاً بإشارة الشاعر ناظم حكمت غير مرّة في ملحمته (مشاهد إنسانية) حيث يميّز التركمان عن باقي الأقوام كالترك والكرد والأرمن، فمثلاً يقول:

«غمغم الفلاحون:
-(تركمان قذرون)
وفرقعوا سياطهم.
غمغم التركماني ذو اللحية الشقراء:
-(يا لكم من أتراك مذبذبين!)
أيّده من وقف إلى يساره:
-(أفضل بمليون مرة
أن تكون تركمانياً بين الجبال،
من أن تكون فلاحاً تركيّاً
قابعاً في القرية)»

والأمر نفسه ينسحب على ورود ذكر التركمان في أعمال الكاتب يشار كمال وغيره. وللتأكيد أيضاً نقول: لايعد ناظم حكمت شاعراً تركمانياً أو أوزبكيا أو قرغيزياً، وإنما هو تركي حصراً، مثلما لايعد عبداللطيف بندرأوغلو شاعراً تركياً أو أوزبكياً أو آذرياً،وإنما هو شاعر تركماني حصراً. ولابد هنا من الإشارة أيضاً إلى حقيقة غيرخافية على المطلعين، ألا وهي ممارسة الحكام الترك لشتى صنوف التمييز العنصري والإضطهاد ضد الأقلية التركمانية القاطنة في تركيا!وقد تأكد لي ذلك، حيث إلتقيت بضعة تركمان (من تركيا) منخرطين في صفوف (حزب العمال الكردستاني) بل وكان مثل الدولة التركية مثل (الشيطان الأخرس) إزاء إضطهاد النظام العفلقي - الدكتاتوري لتركمان العراق طوال عقود،بل وكانت مساومة ومتواطئة مع العفالقة،ومازالت كذلك مع فلولهم، في سبيل مصالحها الأنانية! بينما تذرف دموع التماسيح على التركمان، الذين يعيشون في كردستان العراق معززين مكرمين متمتعين بكامل حقوقهم القومية المشروعة، فيا لعجب المفارقة بين الأمس واليوم! يقيناً إذا كانت الإمبراطورية العثمانية في طور إضمحلالها تدعى بـ(الرجل المريض)، فإن الدولة التركية الأتاتوركية يصح نعتها بـ(الدولة المصابة بالشيزوفرينيا السياسية)!

للتركمان تاريخ حافل بالأمجاد السياسية والثقافية، منذ أوائل الفتوحات الإسلامية وحتى العصر الحديث، مروراً بدول السلاجقة والآق قوينلو والقره قوينلو... (التركمانية) ثم إن هنالك الآن دولة تركمانستان، التي يعود تأسيسها إلى مطلع عشرينات القرن الماضي، والتي تبلغ مساحتها: (٤٨٨١٠٠ كم مربع) وعدد نفوسها حسب إحصاء ١٩٧٩ (٢٧٦٤٧٤٨ نسمة) نسبة التركمان فيها (٤,٦٨٪): ٥٩٦١٩٨١ والباقي: أوزبك، كازاخ، تتار، روس، أوكران، كرد وبلوج...)

أمّا عدد نفوس التركمان خارج تركمانستان فهو كما يلي (حسب إحصاءات أواخر سبعينات القرن العشرين):

جمهوريات الإتحاد السوفياتي: ٨١٢٦٣١ نسمة/ أفغانستان: ٤٠٠٠٠٠ نسمة/ إيران: ٥٠٠٠٠٠ نسمة/ تركيا:

٢٠٠٠٠٠ نسمة/ العراق: ٥٠٠٠٠٠ نسمة/ سوريا: ٢٠٠٠ نسمة/ الأردن: ٢٠٠٠ نسمة. وبالطبع فإن الأرقام القديمة هذه قد زادت الآن مائة في المائة.

كان لابد من الفقرات السالفة تمهيداً للحديث عن تركمان أفغانستان،ونشر ألبوم من الصور المختارة لهم حسب سعة الفسحة المتاحة....

تبلغ مساحة أفغانستان (٦٤٩٥٠٧ كم مربع) وعدد نفوسها (٢٢ مليون نسمة، حسب إحصاء سنة ٢٠٠٠ التخميني) وكمايلي:

البشتون: (٣٨٪ أو ٥٠٪)/ التاجيك: (٢٥٪)/ الهزارة: (١٩٪)/ الأوزبك: (٦٪)/ والباقي: (١٢٪): بلوج، نورستانيون،تركمان وكرد.. كما يتبيّن في (الخارطة١)

يقطن أكثرالتركمان شمال أفغانستان في الشريط الحدودي المتاخم لتركمانستان في (اندخوي) ومنطقة (ميان بالامرغاب) و (مروجك) ويشكّلون قرابة (٨٠٪) من سكّان مدينة (قلاي زر) ويعيش الكثيرون منهم في مدن: هرات، بلخ، مزار شريف، قندوز، سمنكَان، دولت آباد وغيرها... وهم من ست قبائل هي: سالور، ساريق، ارساي، تكه، علي أتلي و جاودار(radwahC) وأغلبيتها شبه رحّالة، والباقة تسكن المدن والقرى. ويمتهن أغلب التركمان تربية الأغنام والماعز والخيل والجمال.. وخروف (قراكل) الشهير من تربيتهم. أمّ التركمان المستقرون فيحترف أكثرهم صناعة السجاجيد والبُسُط، وأشهرها سجّاد بخارى(ص٣٨٦/ جواد هيئت) وتركمان أفغانستان من (السنّة) وتتضارب الآراء في تحديد عدد نفوسهم، فالإحصاءات الأفغانية تشير في سبعينات القرن العشرين إلى قرابة (٢٠٠ ألف نسمة) في حين يقول جواد هيئت أن عدد نفوسهم يبلغ قرابة المليون نسمة، بل أن الشاعر التركماني عبدالمجيد إيشجي (وهو من أفغانستان) قال في صحيفة (صحرا) الشهرية أن عدد نفوسهم يتراوح مابين (مليون ونصف – مليونيّ نسمة) وفي كل الأحوال تكون مرتبتهم الخامسة بعد: التاجيك، البشتون، الأزبك والهزاره (بيكَدلي ص ٣٣٠/ المصدر ٦) وهنا لابدّ من الإشارة إلى وجود أقوام تراكمة آخرين في أفغانستان يشكّلون مع التركمان قرابة ثلاثة ملايين ونصف من عدد نفوس أفغانستان البالغ (١٦ مليون نسمة) وهم: أزبك، قرقيز، قزاق، قارا قالباق، قبجاق وقارلوق، و أفشار.

يتحدث تركمان أفغانستان بلغتهم (التركمنية) التي تعد «من اللغات الإقليمية المهمة في أفغانستان المعاصرة، ويبدأ محيطها من الشمال الغربي والمناطق الجنوبية منه، حتى حدود ولاية هرات في غرب أفغانستان» على حد قول (محمد أمان صافي) وهي تكتب بالأبجدية العربية. ولكي يتضح المشهد اللغوي في أفغانستان وموقع التركمانية فيه؛ نقول إن هنالك (٣٨ لغة ولهجة) يمكن حصرها في ست مجموعات رئيسة:

١-البشتوية ولهجاتها
٢-الدرية (الفارسية)ولهجاتها
٣-اللغات واللهجات الباميرية
٤-اللغات واللهجات النورستانية (الكافرية)
٥-اللغات واللهجات غير الآرية:ا لأوزبكية، التركمنية، القرغيزية، القازاقية، المغُلية، السرتية (الترنجية) والباميرية.
٦-اللغات واللهجات المتفرقة: البلوجية، البراهوئية، الكردية، العربية، السندية، البنجابية، الآذرية، الجتية، واللهندائية.

ولعل الجدول المرفق بـ(الخارطة ٢) يوضح مشهد توزيع ونسب اللغات في أفغانستان وموقع التركمنية فيه أكثر (علماً بأن الإحصاء قديم،حيث زاد عدد نفوس أفغانستان بنسبة ١٠٠٪ تقريباً):

اللغة	عدد الناطقين	النسبة المئوية
١-مجموعة اللغات الإيرانية	-	٨٦٪
البشتو	٦٦٠٠٠٠٠	٥٥٪
الدرية(الفارسية)	٣٦٠٠٠٠٠	٣٠٪
اللغات الباميرية	٧٥٠٠٠	٦ر٠٪
البلوجية	٤٥٠٠٠	٤ر٠٪
٢-مجموعة اللغات الدرافيدية	-	١٪
اللغة الكافرية(النورستانية)	٩٠٠٠٠	٨ر٠٪
الباشائية واللغات الأخرى	١٥٠٠٠	١ر٠٪
٣-مجموعة اللغات الهندية	-	-
اللهندائية	١٥٠٠٠	١ر٠٪
٤- مجموعة اللغات التركية	-	١٣٪
الأوزبكية	١٢٠٠٠٠٠	١٠٪
التركمنية	٣٠٠٠٠٠	٥ر٢٪
القرغيزية	٤٥٠٠٠	٤ر٠٪
٥-مجموعة اللغات الأخرى	-	-
اللغات الدرافيدية(البراهوئية)	١٥٠٠٠	١ر٠٪
المغولية	-	-
العربية	-	-
المجموع	١٢٠٠٠٠٠٠	١٠٠٪

والجدير ذكره أن الأطلس (المستل منه ألبوم التركمان هذا) ممتاز علمياً بمعنى الكلمة، وهو يقع في (٢٠٠ صفحة) متضمناً (٣٤ صورة تتعلق بالتركمان، في شتى مناحي الحياة، ومنها ١٨ صورة لمراسيم الزفاف عندهم) من مجموع (٤١٢ صورة ولوحة وتخطيط للبيئتين الطبيعية والبشرية، بما فيهما الحيوانات والطيور والصناعات...) و (٦٢خارطة) و (١٢ جدولاً) و (٧ ترسيمات إيضاحية) و التي يمكن عبرها التعرف التام على كل مايمت بصلة لأفغانستان: الطبيعة بكل مشاهدها/ التاريخ والآثار/ السكان بكل أجناسهم وأعراقهم/ الحياة اليومية/ الحرف اليدوية/ الفنون الشعبية/ الحيوانات الوحشية/ تربية الحيوانات/ النباتات والمحاصيل والزراعة/ النقل والمواصلات/ التربية والتعليم/ أنواع السكن/ الألعاب الشعبية/ مراسيم الزواج والزفاف/ رسوم للفنانين الأفغان/ وشتى الإحصاءات... ولعل لإيلاء الإهتمام بالتركمان في هذا الأطلس المصوّر المرموق دلالة كبيرة لافتة للنظر، خصوصاً وإن صورهم المنشورة على صفحاته تغني عن الشرح الوافي إلى حدّ كبير؛فهي تقول الكثير في حدّ ذاتها.

الهوامش:

(١)رجل تركماني وإبنه

(٢)تركماني بقبعته الجلدية

(٣)سيدة تركمانية ترضع طفلها

(٤)طفلتان تركمانيتان

(٥)إثنتان من حائكات السجاجيد الفنانات التركمانيات

(٦)زعيمان من زعماء القبائل التركمانية يقرعان طبل(تمبور)إستعداد الفرسان للقتال

(٧)ألاجيق(خيمة)أحد رؤساء التركمان

(٨)الفرسان التركمان وهم يستقبلون

موكب عروس تركمانية.

(٩)لوحة تبيّن مراسيم الخطبة والمصاهرة بين التركمان والقرغيز

(١٠)الحُلي الفضية التي تتزيّن بها المرأة التركمانية أثناء حفلة الزفاف

(١١)الطبّال والزمّار والراقصون التركمان في حفلة الزفاف

(١٢)عازف الـ(قيجك)أثناء حفلة الزفاف

(١٣)أرغفة الخبز المعدّة لحفلة العرس،وهي من: الطحين، السمن، الحليب، البيض والسكّر، ومزيّنة بالنقوش.

المصادر:

١-اطلس عمومي ومصوّر افغانستان/ تأليف وكَردآورى: عباس سحاب/ ١٩٩٦ تهران/ (باللغات: الفارسية والإنكَليزية والفرنسية)

٢-اقوام مسلمان شوروى/ شيرين آكينر/ ترجمهء: على خزاعى فر/ ١٩٨٧ تهران

٣-افغانستان/ لورل كورنا/ ترجمهء: فاطمه شاداب/ ٢٠٠٢ تهران

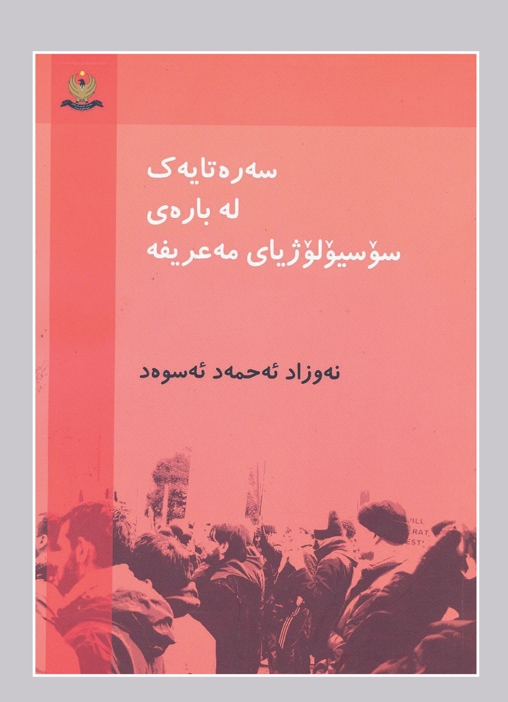
٤-الخزانة الخفية/ محمد هوتك بن داود خان/ ترجمة: محمد أمان صافي/ ٣٠٠٢ القاهرة

٥- تاريخ زبان ولهجه هاى تركى/ د. جواد هيئت/ نشر نو- تهران ١٣٦٥ ش

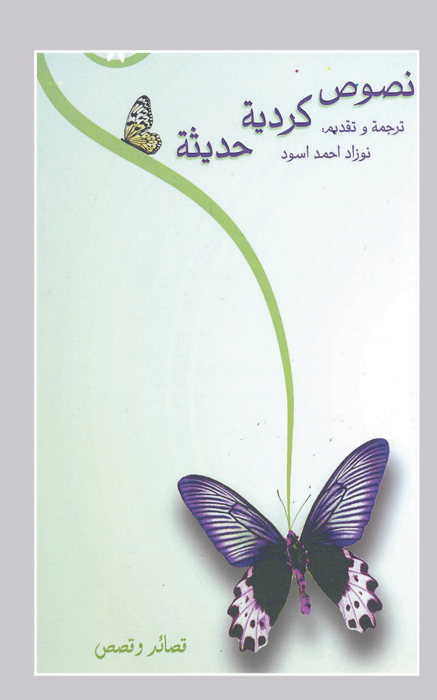
٥-مشاهد إنسانية/ ناظم حكمت/ ترجمة: فاضل لقمان/ اللاذقية - سوريا، (بلا تاريخ)

٦-مجلة (نه وشه فه ق - الفجر الجديد) الكركوكية (٧٤) تشرين الأول٢٠٠٣.

أليست التركمانية لغة مستقلة؟!



مقدمة في علم اجتماع المعرفة
تأليف: نوزاد أحمد أسود
مديرية الطباعة والنشر في السليمانية ٢٠٠٩



نصوص كردية حديثة
ترجمة وتقديم: نوزاد أحمد أسود
من مطبوعات كلاويز سليمانية - ٢٠٠٩

العقل الأسطوري في المؤسسة الأكاديمية

عبدالكريم يحيى الزيباري

المشـــرف يقول لطالب الدراسات اكتب عن هـــذا الأديب فهـــو رائع، وهو يقصد اكتب عنه لأنه صديقي وخدمني في موضـــوع تعيين ابني وأريـــد أن أرد له الخدمـــة، واكتب عن هذا لأنه ابن قريتي، وعن ذاك لأنَّـه من أقربائي، وفي آخر جلســـة مناقشة حضرتها لرسالة ماجستير في جامعة دهوك قال رئيس الجلسة للباحثة(لمـــاذا تكتبين عن عصمت محمد بـــدل- وهو من دهوك- ولم تكتبـــي عـــن محمد موكـــري وهو الأقرب إلى تعدد الأصوات- وهو من الســـليمانية) فهل هذا الكلام جائز في البحث العلمي؟

أســـتاذ النقد الأدبـــي والترجمة في العراق الجديد، الشـــيخ المخضرم لا يجيـــد غير كلمات ســـيحفظها له التاريخ (أحسنت أيُّها الرائع/ رائع أيُّها الرائع/ أحسنتم أيُّها الرائعون) وحين سألته عن بعض الأخطاء التي قال عنها(رائع)قال مبتســـماً بخبث ودهاء(هذا من باب التشـــجيع ليس إلا)، وفي كتب هـــذا الناقد المخضرم «حبيب ليـــل وخذ روائع». وخاصةً كتابـــه الأخير(الروائحُ الكريمة في روائـــع النصـــوص العقيمة/ طبعة بـــيروت ٢٠١٠)، والذي نـــال جائزة رائعـــة في أروع النصـــوص النقدية الرائعة، ولا أحـــد ينتبه إلى النقلة النوعيـــة في النقـــد الأدبي الحديث إلى النقـــد الصحـَّـــافي المجاملاتي، لا يكاد الناقد يكتـــب عن نص بدون احتفائيـــة كبـــيرة، ولغة إنشـــائية مائعة وأوصاف تتســـامى من الحالة الصلبة الثابتة إلى الغازية دون المرور بالحالة الســـائلة وتكاد تنطبق على جميـــع النصوص وليس على النص موضوعـــة النقد فقط، وانســـحبَ هذا الأمر على رســـائل وطروحات الدراسات العليا، لي صديق أكاديمي، قال لي: اخترتُ موضوعة رســـالتي عـــن الشـــعر الحداثـــي في قصائـــد وسمـَّى لي أســـماء أصدقائه، وحين سافرتُ إلى العاصمة واستشرت أحد الأكاديميين مـــن خريجي باريس، قال لي(ماذا قَدَّم فلان وفلان من جديـــد؟ أين حداثتهم في الشِّـــعر؟ وإنْ كانت لديهم حداثة فهي حداثة تقليديـــة، ويجـــب أن لا تحصـــر موضوعة رسالتك في شاعر واحدٍ أو شـــاعرين، لأنَّك غداً ستشعر بالعار حين يســـألونك عـــن الترَّهات التي ستملئ بها رســـالتك، فليكن عنوان رســـالتك عامـــاً قد الإمـــكان، وخذ من قصائد الشـــعراء ما يعجبك، ولا تحصر بحثك في قصائد شـــاعرٍ قد سبقك إلى دراسته العشرات، وحملوا نصوصـــه مـــا لا تحتمـــل كما فعل الدكتور عبدالكريم حسن في كتابه: «لغة الشِّـــعر في زهرة الكيمياء»). وصديقـــي اليوم بعد مـــرور ثلاث ســـنوات على نيله درجة الماجستير يقول(لقد قدَّم لي الأستاذ الأكاديمي نصيحـــةً لولاهـــا لشـــعرت بالخزي والعار من رســـالتي إلى الأبد، فإنني

الآن أرى هذا الشاعر الذي كنت أروم اتخاذه نموذجاً رئيسا لرسالتي وقد تبرَّأ من قصائده وشعره لتفاهته ويقول(لم أكتب شعراً منذ مرحلة الشباب) وهو اليوم يسمِّي نفسه القاص ولديه ثلاث مناصب إدارية ومنصب حزبي رفيع يسخرِّها جميعاً لخدمة نصوصه الفارغة.

الدكتور علي محمد شلق(١٩١٥-٢٠٠٨) ولد في كفريا بطرابلس لبنان، تخرج من الأزهر بالقاهرة، ثم نال الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة السوربون في باريس، يقول(إنَّ جامعات باريس لا تقبل أن تكتب أطروحة عن رجل لا يزال يعيش، كما أنَّها ترفض الكتابة عن أيِّ أديب ما لم يمضِ على وفاته خمسة عشر عاماً علَى الأقل). د. علي شلق- نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم- دار المسيرة- ط١- ١٩٧٩- بيروت- ص٣٩.

وأنا أعرف شاعراً يتمتع بشيءٍ من الشهرة وصار غنيا في العراق الجديد، قد أعلن بشكل سري استعداده لدفع مبلغ ثلاثة ملايين دينار عراقي مع تأمين سفرة سياحية إلى بيروت لأيِّ باحث يتخذه عنواناً في رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وحين سئل عن هذا الأمر، قال بالحرف الواحد: «أثناء زيارتي لبعض دول أوروبا اطلعت على تشجيع رؤوس الأموال للبحث العلمي، وقصائدي لم تنل حظَّها من البحث والتمحيص وليس أمامي سبيلٌ آخر». إذا كان مدَّاحو الدكتاتور يشعرون اليوم بالعار، فإنَّ أساتذة الجامعة الذين قدموا رسالاتهم حول ذكاء وأدب وشجاعة وقوة الدكتاتور قد غيبوا رؤوسهم في الطين كالنعامة، وكذلك سيفعل الذين يختارون عناوين رسائلهم لأسباب بعيدة عن الموضوعية والأدب.

مصادر ودوافع العملية الابداعية

معتصم سالەيي

بما لا يدع مجالا للشك بأن الحياة بكل ثرائها وتناقضاتها، تشكل مصدرا اساسيا للعملية الأبداعية لدى الأنسان المبدع في مجالات الفكر والأدب والفن. ويستغل المبدع خبراته الشخصيةفي الحياة عند ممارسته للعملية الأبداعية. ومن جانب آخر يجب ان لا نغفل دور الموهبة الفذة والقدرة العالية لدى المبدع في خلق الروائع الفكرية والأدبيةوالفنية، الموهبة الخلاقة لايمكن لوحدها ان تساهم في ولادة النتاج الفني، بل من المحتم ان يعتمد الفنان او الأديب على خبراته وتجاربه التي مر بها من خلال حياته اليومية. بامكان المبدع ان يستغل موهبته واطلاعه وثقافته والتجارب التي عايشها وخبراته المكتسبة في مسيرته الأبداعية عند شروعه لخلق روائعه الفكرية والفنية. وعلى سبيل المثال نستطيع القول

بان روايـات (ملفيل)الخمس الأولى كانت مستندة الى حد ماالى تجربته الشخصية، فرواية (تايبي)تروي مكوث المؤلف الحقيقي في جزر (ماركيزاسي) بعد ان هجر سفينة صيد الحوت المسمات (اكوشنيت) التي ابحر عيها قبل بضعة شهور . ويعتقد السيد ستيوارت ان رواية (موبي ديك) كانت ستكون في الأصل رواية اخرى من الروايات شبه الشخصية التي كتبت قبلها والتي تروي سفراته ورحلات البحرية وهي كانت ستروي قصة مغامراته على السفينة (اكو شنيت) حتى الوقت الذي تركها فيه عند جزر ماركيزاس(١)

ان عالم الأدب يضم عددا وافرا من الكتب التي تعتمد على احداث في حياة مؤلفيها,ولايحتاج المرء هنا الا لذكر (آلام فرتر) لكوته، (ديفيد كوبرفيلد) لديكنز، (الطفولة والمراهقة والشباب) لتولستوي، ثلاثية كوركي الذاتية, (وداعا للسلاح) لهمنكواي، و(كيف سقينا الفولاذ) لنيكولاي اوستروفسكي ..ولولا الخبرة الشخصيةالتي حصل عليها تولستوي كواحد من المدافعين عن (سيفاستبول), لما كان بوسعه ان يكتب (الحرب والسلام)، وبهذا الخصوص يقول (ابسن) ان على المرء التمييز بين ماعاشه عاطفيا وذاك الذي خبره فقط، لأن الأول هو الذي يمكن ان يكون موضوع النشاط الأبداعي(٢)

مهما بلغ بالفنان من النزوع نحو الفردية والذاتية، لايمكن له ان ينآى بنفسه عن مجريات الحياة اليومية فكل ماينتجه يعتبر افرازا لحياة الأفراد والمجتمعات ضمن اطر العالم المعاش فالكرسي الفارغ في لوحة لفان كوخ يرمز بشكل او آخر الى الانسان الذي جلس اويجلس عليه لاحقا، او منظر لقبعة طافية على سطح الماء ربما يعبر عن ايحاء لأنسان غريق في لجة المياه, فلو حلق خيال المبدع في فضاءات في غاية البعد, بالنتيجة يكون الهدف المنشود هو الانسان وغاية القطعة الفنية هي الحياة, مقصد الاول والاخير لـ(دانتي) في وصفه لمباهج الجنة ومرارة الحياة في الجحيم، يتركز في ابراز تناقضات الزمن الذي عاش فيه, فالحكايات الشعبية التي تروى على ألسنة الحيوانات ماهي الا محاولة للتعبير عن خلجات النفس البشرية وابراز لحالات المظالم التي لحقت بالأنسان في العصور القديمة، لم يكن بامكان الأنسان الافصاح عن وصف الملوك والحكام الجائرين، لذا كانوا يلجؤون الى السرد لعالم الحيوانات البرية، فالأسدالقوي والمتحكم في الغابة يرمز الى ملك او حاكم مستبدعلى ارض الواقع، والثعلب الماكر كان صورة مجسدة لأحد الأعوان او الوزراء الذين كانوا يتصفون بالمكر والدهاء.

ومن بين مايميز الشخص المبدع هو تفوقه على غيره من حيث كمية الأفكار التي يقترحهاعن موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة . وفي هذا الصدد يذكر نقاد الأدب ان شكسبير يمتاز بدرجة عالية من هذه القدرة. فعلى سبيل المثال لاتوجد مسرحية ترد فيها الحيوانات الجارحة كما في مسرحية (الملك لير) اذ يرد فيها ذكر اربعة وستين حيوانا مختلفا مائة وثلاث وثلاثين مرة. كما ان معرفة شكسبير بالنباتات واسمائها ومزاياها الواردة في مسرحياته تكاد تكون مذهلة(٣).

الطبيعة زاخرة بالذخيرة الوافرة التي يحتاجها الكاتب او الفنان لدى ممارسته لعمله الفني، وبامكان المنتج الفني ان يستمد من الحياة جميع مستلزماته الأنتاجية. ومن ثم يكون بمقدوره من خلق عالم آخر من بنان افكاره,بتلك الطريقة الديناميكية يشكل خيال المبدع دور الوسيط بين الحياة والكيان الجمالي الذي يرى النور بين اصابع المبدع، بهذا الصدد يقول (كوتيه) قائلا: (ان الفن لا يهدف الى نقل الطبيعة، بل انه يستخدمها فقط كوسيلة للتعبير عن مثل اعلى داخلي.. ان الفنان يحمل في اعماقه

عالما مصغرا كاملا)(٤).

الروائـع الفنية والفكرية تكون دوما زاخـرة بالخـبرات والتجارب التي خاضهـا الكاتـب او الفنان في حياته اليوميـة، وتزخر النتاجات العالمية بكثير من الشـواهد والمعالم الحياتيـة، انبهـرت بـدوري كثيرا لدى قراءتي لرواية (الدون الهادئ) للكاتـب الروسـي (شـولوخوف) ووجدت في سياق قراءتي لها الكثير مـن الأوصـاف الدقيقـة للطبيعة والخلجـات الفكريـة والنفسـية, وبالأضافة لسـرد الكاتب لكثير من الحـوادث الدموية التـي مرت بها منطقته، يطالعنـا الكاتب بامتداد روايته باسـماء العديد من الأشجار وانواع مختلفة من النباتات والأزاهير المتنوعـة التـي تزخر بهـا اماكن الأحداث ومناطق المعارك والحروب الدموية. وتسـاءلت مع نفسي بان المترجم لتلـك الرواية الطويلة لأي لغة اخرى، يلاقـي صعوبات جمة لدى ترجمته لأسـماء تلك الأشجار والنباتـات البرية، ومـن هنا تبرز عوامـل الموهبة الخلاقـة للمبدع, والتـي تشـكل الأطـلاع والثقافة والخبرة والتجربـة الحياتية عاملا مؤثرا لأثراء النتاج الفني والأدبي, نحن نجد الكاتـب الأمريكي(جون شتاينبك) في اواخر العقد الخامس من عمره يبدأ احدى رواياته قائلا (لا ازال اذكـر الأسـماء التـي كنت اطلقها في طفولتي على الحشـائش والأزهار المجهولة)(٥).

الهوامش

١ – مقالات نقدية مختارة، ريشارد شيز، ترجمة نجيب المانع، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٤ ص ٤٤.

٢-الأدب وقضايـا العصر، خراب شـنكو، ترجمة عـادل العامل، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد ١٩٨٢ ص ٨١.

٣- الأبداع في الفن، قاسـم حسين صالـح، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد ١٩٨١ ص ٨٢.

٤-النقـد الفنـي، اندري ريشـار، ترجمة صيـاح الجميم، وزارة الثقافة والأرشاد القومي، دمشق ١٩٧٩ ص ٢٤.

٥- شتاينبك، ترجمة محمدالعزب موسـى، المؤسسـة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧ ص ٩.

حركة التقدميين التركمان

وثيقة تاريخية للوجود التركماني « 10 تموز 1967»

د. عبداللطيف بندراوغلو*

قبـل سـقوط النظـام الأخير في العراق، في التاسـع من نيسـان ٢٠٠٣ كان تشـكيل أيّ منظمـة أو جمعيـة أو حزب سـري، يُعد حسـب القوانين العراقية جريمة كـبرى . وان اكثرية الاحزاب التي تشـكلت في حقـب مختلفـة من تاريخ العراق عدت مناهضة لتلك القوانـين أو خارجـة عنها. ولكن كانت تغض الطرف أو تهمل حينما لاتسـعى هذه الاحزاب والمنظمات الى تقويض اسس النظام من جراء فعالياتها ونشاطاتها.

لـو نظرنا نظـرة متفحصة إلى تاريـخ الاحزاب السياسـية في

العراق؛ لوجدنا ان وزارة الداخلية في مختلف الفترات كانت تتحرك بخطوات معينة في هذا المجال. ان الدولة العراقية منذ تأسيسها في عام ١٩٢١ حتى شهر نيسان ٢٠٠٣ وعلى مدى اثنين وثمانين عاماً من تاريخها وفي ظل الحكومات المتعاقبة، شهدت ظهور احزاب ومنع احزاب كثيرة أخرى.

يبدو ان هذا النهج بشكل أو بآخر مازال سارياً، برغم مرور ثلاث سنوات على سقوط النظام. وعلى الرغم من وجود أكثر من مئه حزب شارك بشكل رسمي في الانتخابات التي جرت في العراق، فأن أيّاً من هذه الاحزاب لم يتشكل حسب معطيات القانون العراقي، ولم يكتسب الصفة القانونية، برغم فرض نفسها على الساحة السياسية العراقية؛ بحسب ظروف البلد ووجود القوات الاجنبية. واعتقد أن هذه المشكلة قائمة في اغلب دول العالم الثالث بشكل عام والشرق بشكل خاص .

بعد عودتي من الغربة بسنة واحدة، بدأت بالتحرك من أجل تاسيس حزب تركماني. وكنت أفكر آنذاك بتأسيس حزب يساري تقدمي وطني للقومية التركمانية بمنهج ورؤية تقدمية، ومد جسور الحوار والثقة بين التركمان والحركة الوطنية في العراق، والتضامن مع الاحزاب الوطنية والتقدمية و القومية، ورفع صوت التركمان في كل المناسبات، وتثبيت موقعهم ومكانتهم كقومية ثالثة في العراق. ففي شهر كانون الثاني من عام ١٩٦٧ قررت تأسيس حزب (حركة التقدميين التركمان) وطرحت فكرتي هذه على بعض الاصدقاء الذين كنت اثق بهم. فمنهم من كان عوناً لي، ومنهم من عارض فكرتي؛ آخذين بنظر الاعتبار المضايقات الشديدة التي قد نتعرض لها من قبل النظام العراقي. وفي العاشر من تموز ١٩٦٧ نفذت فكرتي هذه، وتمكنت مع سبعة من الاصدقاء التركمان الموثوقين أن نصدر أول بيان لحركتنا باللغة العربية في بغداد. و بالرغم من ان نشاطات وفعاليات حركتنا (حركة التقدميين التركمان) كانت تنطوي على كثير من السرية، إلاّ انها عدت أول عمل سياسي يساري وتقدمى لتركمان العراق، بل أول حزب يساري تقدمي في تاريخهم. وللأسف؛ ان الكثير من النخبة المثقفة للتركمان لم يفهموا معنى أن تخطو مجموعة من اليساريين من اصحاب الفكر التقدمي من ابناء الشعب التركماني هذه الخطوة، التي كانت تنطوي على هذه الخطورة السياسية في ظل النظام القبلي لـ(عبد الرحمن عارف).

وهكذا تم التأسيس تحت اشراف حزب (حركة التقدميين التركمان) تضم مجموعة من التركمان المؤمنين بالفكر التقدمي بهدف الحصول ولو على نزر يسير من حقوقنا القومية والثقافية ومعالجة مرض اللامبالاة (اللاأبالية) التي يتطبع بها بنو قومنا! هذا الحزب أو التجمع أو الحركة نشرت ثاني بيان لها في تموز من العام ١٩٦٩. هذا الحزب الذي كنت انا سكرتيره العام كان يضم في لجنته المركزية كل من: خير الله كاظم داقوقلو، طارق عبد الباقي، حيدر علي، سه ويد كركوكلو، زين العابدين بياتلى، مصطفى اربيللى، خورشيد توتونجو، محمد رفيق بياتلى، صبحى كفرلى، محمد قره نازلى، حسن تلعفرلى، ابراهيم بربر اوغلو، احمد نوري، انور طوزلو، محمد علي داقوقلو ومحمد عبد العزيز.

وبعد مجئ حزب البعث الى السلطة في عام ١٩٨٦ تأسست الجبهة الوطنية(في ١٩٧٣)؛ بهدف تقوية دعائم السلطة، فانضم إليها العديد من الأحزاب الوطنية والقومية ممن شهدت لهم الساحة السياسية العراقية نضالاً تاريخيا طويلا. كما اخذت بعض المجاميع الصغيرة بالتحرك في مجال دعم السلطة اولاً، ومن ثم توجهها تحت خيمة

تأييدها للجبهة الوطنية، والقيام بدعايات لنفسها. وكنا كحركة فتية نقوم بتأييد الاجراءات التقدمية، التي كانت تتخذ من قبل السلطة كارسال برقيات او المشاركة بالقاء الكلمات في بعض المناسبات للاستفادة من اظهار اسم الحركة وتثبيت هويتنا القومية والوطنية كتركمان عراقيين. ومن اهم نشاطاتنا اننا نظمنا تجمعات جماهيرية عديدة تحت خيمة (حركة التقدميين التركمان) كما شاركنا في تظاهرات عديدة في بغداد. وكانت إحداها في عام ١٩٦٩ في بغداد، حيث إنطلقنا من الباب الشرقي عبر شارع الرشيد، وكان الهدف الوصول الى باب المعظم، ومن هناك كانت النية التفرق بشكل سلمي، إلاّ اننا بعد ان وصلنا الى ساحة (الرصافي) قامت قوات الأمن بتفريقنا باستخدام القوة؛ اذ يبدو ان المشرفين على الشارع قد انزعجوا من الشعارات التي كنا نرفعها ونرددها.

نحن حينما اسسنا هذه الحركة، كنا في الاساس ممتلئين ثقة بالشعب التركماني وبشبابه الواعي و التقدمي. وكان كل واحد من اعضاء هذه الحركة، كل بحسب امكانيته المادية، يساعد الحزب و يدفع جزءاً يسيراً من جيبه لسد احتياجات الحزب الضرورية. وكنا نؤمن بتطور وبناء علاقات حميمة مع العرب والكرد والقوميات الاخرى والتاكيد على ان مصيرنا مصير واحد. وان هذه الحركة او الحزب ماهو الا وسيلة لإثبات الوجود التركماني، ومن اجل ذلك؛ كنا عازمين على مواصلة نضالنا. وقد استثمرنا علاقات الصداقة مع بعض الشخصيات في قيادة البعث للمشاركة باسم حركتنا في المناسبات الوطنية. كما تمكنا من تحقيق بعض المكاسب الايجابية للشباب التركمان لقبولهم في الجامعات والكليات المدنية والعسكرية في العراق. وارسال عدد لابأس به للدراسة في الاتحاد السوفيتيي -موسكو وباكو- إلاّ أن هذا العمل لم يستمر طويلاً حيث توقف، ومنعنا بذلك من ارسال أي طالب تركماني الى اية جامعة اجنبية، كما تم التشديد على قبول التركمان في الجامعات العراقية. وكان السبب الأساس وراء هذه الاجراءات القمعية؛ هو تحرك بعض المتنفذين من التركمان ممن كانوا على علاقة وطيدة لأسباب شتى بحزب البعث، قد أخذوا زمام المبادرة في شن الهجوم علينا؛ بحجة أن حزب (حركة التقدميين التركمان) يشكل خطراً على المجتمع التركماني ويفرقه! وان التركمان غير مستعدين لقبول فكرة وجود الاحزاب التركمانية القومية واليسارية! وان التركمان اناس آمنون (مسالمون) لم يشكلوا ذات يوم حزباً سياسياً في تاريخ الدولة العراقية، وانهم مستعدون للعمل ضمن الاحزاب العراقية الاخرى! هولاء المتذبذبون والمراؤون والانتهازيون من المتنفذين تمكنوا من جرّ رئيس الجمهورية (احمد حسن البكر) ووزير الداخلية في عام ٤٧٩١ الى لعبتهم الخبيثة، وتحريضهما ضدي وضد حركة التقدميين التركمان. وكان هؤلاء يتهمون هذا الحزب بانه تأسس لتمزيق الشعب التركماني! في حين نجد اليوم وبعد سقوط النظام ان عدد الاحزاب التركمانية قد بلغ اكثر من اربعة وعشرين حزبا! في حين كانت الساحة آنذاك تخلو من اي حزب تركماني على الاطلاق؛ فهل يعقل ان يكون تأسيس حزب واحد هو إيذان بتمزيق الشعب التركماني! أم ان التقدمية كانت سبباً لذلك!

واخيراً تمكن اولئك المتخلفون فكرياً والمتاجرون باسم التركمان ان يحققوا نجاحاً باهراً بارسالى الى هيئة التحقيق في مديرية الأمن العامة بتاريخ ١٥/؟/ ٩٧٤ وافرج عني بعد التحقيق واغلقت الدعوى موقتاً بأمر من حاكم تحقيق امن بغداد بقراره المرقم (٢٤\ ٩٧٤) بعد

تدخل المقتول غـدراً عبد الخالق السامرائي.

وبعـد هـذه الحادثـة، عقدنا اجتماعـاً سـرياً للجنـة المركزية لحركتنـا في مدينـة كركـوك في دار أحد الاعضـاء، واتخذنا بعض القـرارات المهمـة حول نشـاطات الحركـة وتفعيـل البرنامج المقدم من قبل المكتب السياسـي واتخذنا التدابير اللازمة لتطبيق ذلك. وفي اليوم نفسه قفلت راجعاً الى بغداد، وعلمت أن عليّ الحضور الى مكتب العلاقـات الخارجية لحزب البعث. فذهبت الى هناك في الساعة التاسعة والنصف مسـاء، فالتقاني مسؤول رفيع المسـتوى -هذا المسـؤول الان ينتظر محاكمتـه- وعندما رأيت كل القـرارات التـي (إتخذناهـا) امامي على الطاولة! شعرت بقناعة أن لا فائدة من الانكار وانا المسؤول عنها! فقال لي هذا المسؤول:

«أنتم التركمان يجب تتصرفوا علـى قـدر حجمكم. وسـوف لن نسـمح لكم ابداً بـأن تبدون أكبر من حجمكم، وهـا أنا احذرك بألا تجتـازوا الخط الأحمـر. نحن لن نقبل أبـداً أن تخلق عندنا قضية قومية ثانية في العراق»

وفي اليوم الثاني صباحاً إلتقيت صديقـي عبد الخالق السـامرائي عضو القيادة في حزب البعث آنذاك، ونقلـت إليه ماحـدث بالتفصيل، فأبدى أسفه وقال بحزن:

«مع الأسف.. ان الذين يحملون افكاراً رجعية وشـوفينية كهذا في صفوف حزبنا ليسوا بقلة! » وطلب مني أن اتوخى جانب الحذر.

إن البعض ممـن كانوا يبذلون كلّ ما بوسعهم مستميتين من أجل وأد تلك الحركـة في مهدها آنذاك، تراهـم الآن يعدون انفسـهم من التركمان ويصولون ويجولون باسم القضيـة التركمانية! فيا للأسـف الشـديد، فتحـت بعـض الاحزاب التركمانية أبوابهـا على مصاريعها واحتضنـت الذين كانوا الى الامس القريب يستبسلون في خنق الشعب التركماني ،بل إستعربوا وعاهدوا واقسـموا على الارتبـاط بعقيدة البعث وتنصلوا من هويتهم القومية وانسلخوا من الانتماء اليها، وبدلوا قوميتهم فاصبحوا عرباً!!!

لقـد كان حـزب حركـة التقدميـين التركمـان اول حزب تركمانـي في تاريخ تركمان العراق اظهر نشـاطات سياسـية وثقافية وهـو وثيقـة تاريخيـة للوجود التركمانـي. واليـوم حينما يكتب البعض عـن الاحـزاب والحركات السياسـية التركمانيـة في العـراق يتوجسـون خيفة مـن مصطلح (التقدمية) وبسـبب الكراهيـة التي يكنونهـا لهذه الحركة، فإنهم يترددون في التطرق الى موقع هذه الحركة في تاريخنا التركماني.

نحـن حينمـا أسسـنا حـزب (حركة التقدميين التركمان) قبل مايقارب أربعين عاماً، لم نتلق أيّ دعم من أحد ،فلا رواتب شـهرية، ولا منح دورية، ولا أيّ شيء آخر. ولم نـرض لانفسـنا ان نكون ذيلاً لأحد، ولم تطبخ قرارتنا من قبل أيـة جهة، مهما كانـت قوتها، ولم نتلق من خارج إرادتنا شـيئاً، بل كانت الارادة والضرورة التي دعت الى تشـكيل الحركة هـي من أجل رفع شأن التركمان في داخل المجتمع العراقي والنضال من أجل وجوده. حينما تاسسـت حركتنا كان ثمة وضع خـاص في العراق، فقد كانت حركتنـا صديقـة لكل مـن كان صديقاً مؤازراً للشـعب التركماني، ورغم ذلك، فإنها تعرضت لهجمات الانتهازيين والمتعصبين والمزورين، الذين كانوا يلهثـون خلف الأفكار الشوفينية والرجعية، والذين كانوا يبيعون التركمان من اجل امجادهم الشـخصية! وهكذا فقـد تعرضت الحركـة الى الطعـن بالخناجر في الظهـر مـن قبـل الذيـن انكروا انتماءهم القومي ورضوا لانفسهم ان يكونوا عبيدا لحزب البعث!

لقـد كان العمـل مـن أجـل ديمومـة واسـتمرارية حركـة تركمانيـة كهذه الحركـة في ذلك الوقت العصيب يحتاج الى شـجاعة

وبسالة نادرتين فضلا عن عوامل كثيرة. وها نحن التركمان اليوم بامس الحاجة الى حركة تقدمية او حزب يساري تركماني عراقي. إن رفع شأن وإسم التركمان عاليا ونيل الحقوق القانونية؛ يتحقق فقط بارادة اولئك الذين يحملون افكاراً تقدمية وقومية نيرة. نحن نعتقد بان التركمان الذين يشكلون القومية الثالثة في بلد مثل العراق يمتاز بتنوع اطيافه وأعراقه؛ لايمكن انقاذهم من الانقسام والتشرذم والمواقف المؤلمة، التي وقعوا فيها اليوم؛ إلاّ بوجود حزب تركماني مثل (حركة التقدميين التركمان) التي شكلناها قبل مايقارب من اربعين عاماً؛ لأن نهوض أيّة أمّة لايكتسب النجاح إلاّ بإرادة المناضلين الحقيقيين المؤمنين بقدسية التراب العراقي. فاننا لن نبلغ اهدافنا من دون احترام ارادة الآخرين وحقوقهم في العراق من عرب وكرد وأطياف أخرى، ومن دون أن نلتزم ونحترم أواصر الأخوة والمصير المشترك، مع الأخذ بنظر الاعتبار احترام الآخرين لإرادتنا وكياننا، الذي يشكل مع كيان الآخرين ويؤسس أمة عراقية.

ان الذين اوصلوا الشعب التركماني الى الوضع الحالي هم انفسهم الذين واظبوا على لعبتهم القذرة وظهروا فجأة في الساحة التركمانية بعد سقوط نظام صدام، فانقلبوا وغيروا اقنعتهم ولبسوا اقنعة جديدة. هؤلاء هم أنفسهم الذين شهدت ساحة الثقافة فشلهم وفشلوا أيضا في الساحة السياسية. وهؤلاء قبل أن يكسبوا اصدقاء للشعب التركماني، كسبوا اعداء كثيرين! ومازالوا يدافعون عن رأيهم بأنهم الوحيدون الذين يحق لهم التحدث باسم التركمان وانكروا دور الشخصيات المستقلة في المجتمع التركماني واستصغروا الرأى الآخر واحتقروا كل من هو خارج دائرتهم المغلقة! ومن أجل خنق الأصوات الحرة الشريفة؛ ضربوا الحقائق عرض الحائط، واتخذوا من الاقاويل والدعايات والمراوغة فكراً ومنهجاً لهم من دون خجل أو حياء!

فإذا كنا نريد حقاً أن نناضل من اجل نيل حقوق الشعب التركماني كاملة؛ يجب علينا ان نتخلص من الافكار الرجعية المتخلفة، وأن نكف ونبتعد عن تقليب اوراق الدفاتر العتيقة، وان نعرف حجمنا الطبيعي ولا نبالغ به!

نحن مثلما نرتبط بـ(اوغوز) الذي يعد اصلنا وجذرنا؛ علينا أن نلتف حول لغتنا و أن ننميّ طاقاتنا و أن لاننسى تاريخنا. علينا أن نضع مايأتي من مساعدات من الأصدقاء في سبيل سد حاجات ابناء شعبنا من المعوزين، لا أن نثرى على أكتافهم ونشتري السيارات والعمارات والعرصات. علينا أن نتخلص من هذا التعود (الممارسة) المشين!

علينا أن نضع حداً للعبة تشكيل الاحزاب، التي تتكون من اربعة او خمسة اشخاص من اجل تمزيق وحدة شعبنا! وعلينا أن نلعن هذه اللعبة التي يجتمع فيها الخال والعم والأخ وبعض الاقرباء لتأسيس احزاب عائلية تزيد من تشرذمنا. علينا أن نكشف للملأ اولئك الذين يتاجرون باسمنا وبقيمنا والذين أثروا على حساب شعبنا!

نحن مثلما نحب ديننا؛ علينا أن نحب وطننا ولغتنا وشعبنا.

وبصراحة ينبغي القول، إن علينا أن نربي اجيالنا على عدم الارتباط بالأجنبي، وان تكون لهم ارادة حرة. وان نلقن شعار مصلحة الشعب فوق كل المصالح. علينا ان نحب من يحب شعبنا ونتفهم من يتفهمنا ونحاور ونتعلم اصول الحوار مع من لايتفهمنا. علينا ان نتخلص من سياسة التبعية و الذيلية. ان لم نفعل كل هذا؛ فسيأتي اليوم الذي ستلعننا الأجيال القادمة.

نحن هنا بمناسبة مرور ما يقارب اربعين عاماً على ذكرى تأسيس حركتنا (حركة

التقدميين التركمان) ندعو كافة أبناء شعبنا التركماني ليكونوا يداً واحدة، وينبذوا الاشاعات المغرضة، ويبتعدوا عن أية خطوة تضر الشعب التركماني، وأن يسعوا الى تقوية وترسيخ أواصر الأخوة مع العرب والكرد والكلدان والآشوريين والأطياف الاخرى في الوطن العزيز.

نحن أبناء هذا الوطن؛ فعلينا أن نحمي وطننا مثلما يحميه الآخرون. علينا التعلق بالمواطنة العراقية مثل ارتباط الشرايين بقلوبنا. في هذا الوطن دفن اجدادنا، آباؤنا، امهاتنا و اخواننا و هذه التربة المقدسة احتوت شهداءنا. نحن لايمكننا العيش بمعزل عن الشعوب الأخرى التي تقاسمنا العيش على هذه الأرض، ولا يمكنها أن تستغني عن ذلك. فتاريخ هذا الوطن حافل بمآثرنا العظيمة المشتركة. كما ان هناك الكثير من صفحات هذا التاريخ اشتركنا في صنعه وتدوينه معاً.

نحن التركمان علينا أن نطرق كل السبل الشريفة؛ من أجل المحافظة على تاريخنا ووجودنا القومي والإبتعاد عن اللامبالاة والتشرنق وعدم التواني عن رفع اسمنا عالياً في المحافل المختلفة.

المستقبل الناصع والنيّر هو دائماً من نصيب السائرين في قافلة الإخاء والحرية والنضال من أجل الديمقراطية للشعب.

* شاعر ومترجم وباحث تركماني ولد عام ١٩٣٧ وتوفي عام ٢٠٠٨).

المسكوت عنه في قصة «عبو الايطالي» للقاص احمد محمد اساعيل

جمال نوري

اراد القاص احمد محمد اسماعيل في قصته الموسومة بـ (عبو الايطالي) ان يربكنا باستهلاله المزدحم بالأسئلة وهو يتجشم عناء فك الطلاسم والسبل التي تفضي به الى معرفة الحقيقة.. وهذا ما دأبنا ان نلمسه في نصوصه الاشكالية (لماذا اريد ان افك طلاسم هذه الكتابة المتعرجة فوق هذا الجدار الكالح المبقع؟) ومصدر التساؤل والتقصي سببه كتابة شبه ممحية على سياج (وهذه ايضا واحدة من الاف الكتابات والخطوط والخرابيش فوق جدران هذه المدينة) ثم يسترسل بلغة السارد المتكلم ليشير بروية الى علاقة ذلك بأحداث غريبة ويدرجها ضمن (إن الذي يميز هذه المدينة السحرية الصاخبة عن المدن الاخرى هي حوادثها الغريبة العجيبة) والأعجب هو ماتنطوي عليه الكتابة المحرضة والصارخة والمستهجنة التي ارتسمت على الجدران وهي جزء من مكان يتسع ليصبح مدينة تضج بالناس والبنايات والسارد احد هذه الحيوات التي استنزفت وعيها في استقراء وتحليل خبايا

واسـرار اختفاء الحكايات العجيبة واندثارها تحـت ثقل قلعة المدينة (يزعمون ان حكايات واسـرار تلك الحـوادث والوقائع تخبأ تحت ثقل قلعــة المدينة لكي لاتمتد اليها احد ويتعذر تسـريب الاسرار ونشرها) وكأنه لم يتخذ المكان بوصفه مكونا قصصيا في بناء عالم الحكاية فحسب وإنمـا بوصفـه فضـاء لايخلو من حساسـية ورمزية وجمالية ايضا.. فمجرد البحث والتقصي يثير لدينا ويستدعي ملاحظة التفاصيل التي كتبهـا القاص بوعي وفنية عالية.. ويرى جورج لوكاش ان الاقصوصة ليسـت جنسـا ادبيا صغيرا بل هي فن ينزع الى أن يكون أكثر الاشـكال السـردية رقيا فنيـا.. ولم يتوقف السـرد على هواجس وهموم السرد الذاتي بل ينتقل في إحالة سـردية ذكية على مخاطبـة القارئ (انت) ليشكره في دوامة البحث عن الاجابة او يوصله الى جحيم الحقيقة فيسمي بكل تصـرف وجرأة ذلـك الزقاق باسـم (عبو الايطالي) معولا على الكتابــة التي أثارته وهي باختصار شديد تنطوي على قصدية ربطت بين مكانين فالاسم ينتمي الى واقع المدينـة، والايطالي اشـارة الى بلد قصي هاجر اليه البطل الاشـكالي الذي تـرك المكان وبـذر في الوقت ذاتـه كلمـات تكتسـب في وجودها على الجـدار دلالات كثيرة. نهضت القصة على كتابة واستقراء الواقع بعمق عبر مجسـات القاص المرهفة والايغال عميقا للكشف عن مواطن الوجـع والألـم، واذا كان الجـدار يحمل من ضمن مايحمله من كتابة محرضـة مشاكسـة فان مسـاحة البياض المتشكلة على الجدار وسعته تمنح دلالة اخرى اكثر ايلاما يقول امبرتـو ايكـو (النص ينسـج من الفضاءات البيضـاء والفجوات التي يجـب ملؤها ومن يقـوم بذلك هو القارئ عبر عملية القراءة).

وهكذا هي قـراءة احمد محمد اسـماعيل المتأنيـة للنـص بياضه وسـواده.. ويشـير بعد ذلك الى أن الكتابـة كانت بـازاء قصـر كبير وهنا يمكن لهـذه الكتابة ان تحقق فعلهـا وقصديتها التي اضاء القاص الكثير من جوانبها (باسـتثناء دار واحدة مميـزة في الزقـاق تقع في الجهة المقابلة للكلمات المكتوبة على الجدار وهناك عند مستوى الكتابة نافذتـان زجاجيتان وقد اسـدلت ستائرها الزرقاء) ان المكان بتنوعه وغرائبيتـه ولّد نوعاً من الاغتراب والانفصـام الـذي أدى الى غيـاب مـدون لتلك الكلمات التي رسـمت على الجدار ومن ثـم لتثير لواعج الراوي الذي توسـل بكل وسـائله الفنيـة والمعرفية في اضاءة جوانب الغياب والمسكوت عنه من الحكايات والآلام التي تحصـل في قاع المدينة



في ظـروف فنطازية تـودي بغياب ابطالهـا وتهميشـهم عـبر الازاحة والاقصاء القسـري ولعـل ما مثله هــذا التباين في المكان، القصر بعلوه وسـموه وانغلاق ابوابه ازاء كتابة شبه ممحية استدعي تبرير الحدث وانتقاله الى ما خلف الستائر المسدلة (دعـك من هـذا وليكن سـر هذه الكتابة وقصتها كالأسـرار الأخرى وقصصهـا المخيفة خلف السـتائر المسدلة) وتستمر رحلة البحث عن الذات التـي اعيت البطل – الراوي و (عبـو) الذي لم يكـن ليحلم الا بالسـفر الى ايطاليا التــي اعتبرها مـلاذا ومكانا مثاليا لتحقيق الذات المفجوعة بهول الحكايات والاسـرار الكارثيـة، وربمـا كان مايميز هذا النـص الادبي هو طاقتـه الدلالية الكامنـة في التفاصيل التي منحته بالنتيجة التماسـك في الاحالات من شـكل الى آخـر ومن اسـتنتاج الى

آخـر فآثر (عبو) ان يترك اثرا ولو على جـدار على اعتبـار (اي يأس يعيشـه اولئك الذين لايتركون من بعدهم اثـرا، وهـل هنالك افضل من هـذا الاثر؟) ويمضي الراوي في فك طلاسـم المكان وملابساته على اعتبـار ان الكتابـة كانـت تقصد فتاة تلبد خلـف نافذة ذلك البيت المطـل بواجهته البراقة ولكي تكون مدعـاة للقلـق او التذكـر.. حيث خاطـب (عبو) نفسـه قائلا (لكي تتذكرني كلما نظـرت من النافذة وتتـأوه) ولا يكتفـي الأمر بالنظر الذي يسـتدعي التذكر بـل التأوه ايضا على علاقة انسـانية مجهضة بفعل الصراع والتباين والاختلاف. وينهـض الـراوي في لجـة الحـيرة والبحـث عـن الجواب الى مسـاءلة صاحـب حانوت في الجـوار وانبرى صاحـب الحانوت قائلا (الخير فيما فعـل.. متعلم ذكي انتظر سـنينا للحصـول على عمـل.. الخير فيما فعل) ويشـتغل الراوي في تحليلاته على انعكاس الشـفرات التي يوحي بها المكان والكتابة والقصر وصاحب الحانوت والحكايات المتواترة ورحلة الابناء فيمسـك محتـارا بتلابيب ثلاث كلمات قد تفصح عنها (فكان هذا هو كل ما في قدرته وما يمكنه القيام بـه، صرخة ولكـن لا اعلم هل هي صرخـة اليأس ان التحدي والتهديد؟) وقد لايكون ذلك سـببا في توجيه صرخـة ادانة واحتجاج على مايـدور ويحصل مـن ابتزاز ومصادرة لحقوق الآخرين مما يدفع (عبو) لاتخاذ قراره السلبي في الهرب تـاركا خلفه كلمتـين عاديتين في ايقاعيهما صارختين في دلالتيهما.. (ولا اظن انها من هذيانات المراهقة والشـتاتم والتهديدات السـاذجة، حين عجز عن القيام بشـيء ونفذ صـبره، في تلك اللحظة كتبها بتردد وخوف حيث لا يفصـل الندم عن الاقدام سـوى شـعرة واحدة وربما كان سـبب قراره انه لـم (يجد في هـذه المدينة الصاخبة احدا يفضي اليـه بهمومه فلجأ الى هذه الكتابة) وقد تكون مبعثا للتسلية او تهدئة للخواطر وقد تتجاوز ذلك للافصاح عـن مكنونـات الـذات المعذبة في فضاء الضياع الذي يعشعش في هذه القصـور التي ابت ان تجود بروائح ازهارها واسـتبدلت ذلـك بروائح ادرانها المتفاقمة.. ويفترض الراوي ان (عبـو) في تجلياته الاخيرة وهو ينشـد الكشـف عن المسـكوت عنه قائلا (واني لاعجب ان هذه القصور والصـروح العالية التي تراها خلف الاسـوار والاسـيجة، فهي رغم كل تلك الزهـور والاضـواء تعجز عن منح ساكنيها الطمأنينة وأن تضيء اعماقهم والافاق من حولهم) وحتى الاضواء التي يعيشون في اوارها هي (ليسـت اضواء بل امراضا واوبئة، تنهش كالسـوس ارواحهم.. اولئك الهـة الارواح الميتة، وينهارون فجأة كجدار طيني منقع) ثم يسـتخلص الراوي بأن (عبو) (هكذا كان يفكر عبو ولهذا رحل واختفى) ويفترض الراوي ايضا ان (عبو) اسـر له (انا لا اهرب متبطرا من الراحة والنعم الوفـيرة، انا لا اجد اي راحة ونعمة لكي اهرب منهـا) لقد وفق القاص عـبر نسـيجه القصصـي المتقن في الاشـارة الى حجم الهوة التي فصلت وتفصـل بين (عبـو) المتأزم فكريا والمغـترب ذاتيـا عـن كل المباهـج القابعـة في تلك القصـور الباذخة المفعمة بالخواء والعفن والمرض.

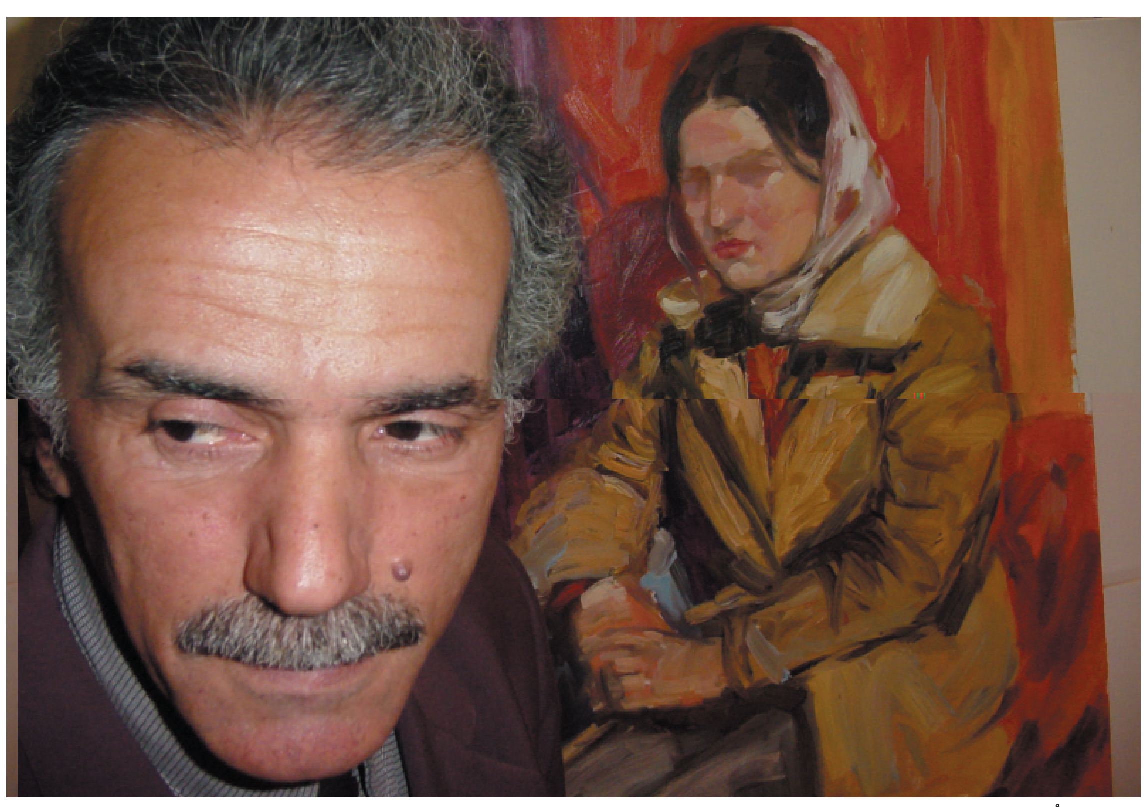
زمانية الشكل و استدعاء اللمسي في أعمال الفنان قرني جميل

سامي داود

- الرسم واللوحة، هما داخل الخارج و خارج الداخل، و هذا ما يجعله ازدواج الإحساس أمرا ممكنا، و ما بدونه لن نفهم أبداً ما يتسم به الخيالي من كونه شبه حاضر، و من أن رؤيته على وشك أن تتم.....

«ميرلوبونتي» من/ العين والعقل/

يعد إنتاج العمق و تموقع الأشكال فيه، جوهر القلق الفني المشترك بين سيزان و بول كلي، فالأول عاب على التكعيبية إهمالها للون الذي يغيّر القيم المكانية للكتلة، أي يمنح الكتلة قوانين الحجم التي ترسمها، و بالتالي تمنحها جسما، و ليس مجرد قدرة اختزالية للتعبير عن بعدين في مسطح اللوحة التي تفقد بعديها المفترضين بدون مكانية العمق. و الآخر ترك عبارته محفورة على قبره كمنبه بصري في قوله : «لا يمكن إدراكي في المحايثة». ففي المحايثة تتراصف الأشكال و تفقد في زخمها، قدرتها على التموقع في منظورها الخاص الذي لا يفرز الأشكال من زاوية معينة على خطي سكة الحديد المتوازيين و المتلاقيين و غير المتلاقيين في العمق، بل و إنما يعقد عبر تموقع الأشكال - تنظيمها للأحجام و المسافات، علاقة المرئي باللامرئي الحاضر الذي يسند كل شكل من موقع حركته و سمكه أو شفافيته و خطوطه المنفتحة هكذا على رحابة التمظهر في مساحة اللوحة، و ليس المحددة لحدود شكل ما. فعندما تتحدد الأشكال بأرضية مغلقة مسطحة بلا تجاويف، تتوقف عن كونها أشكال رؤيوية، و تغدو مجرد صيغ عادية عن الرؤى الراكدة. إن قانون و قلق جعل الرائي مرئيا و جعل اللامرئي مرئيا عبر إنتاج العمق الشامل المنتج لقيم الحجم، الذي يقوض التوزع الكلاسيكي للأشكال على الخطين المتوازيين، هو ما جعل العمق مكانا لإقامة الأشكال، و من المعطى البصري الحديث تمثلا خالصا و حرا خارج ترسانة النقد الأدبي التي ضللت البصري بجره إلى الإشكال الأفلاطوني للسمعي - الصوتي في مواجهة الكتابة، فأقصت أيضا اللمسي من اللوحة. باختصار، اللغة التي راكمت عبر النقد الضال و ركام الصفحات - حتى هذه اللحظة طبعا - تجربة إدراكية ميتافيزيقة جردت الدراسات التشكيلية من الشكل و حصرت الامتداد بحواس محددة جدا، دون تحليل الكيفيات الحسية المتباينة و المميزة لكل الحواس الممتدة بميلها الخاص للإمتداد(١). سنستطرد في نقدنا للنقد التشكيلي ما بعد سيزان في سياق آخر، لكننا آثرنا التمهيد عبر اللازمة النقدية الآنفة كمدخل لدراسة أعمال الفنان قرني جميل.



السُّمك - الزمن

يتحرك المرئي في أعمال قرني عبر علامات متعددة و دقيقة ليشيِّد نسيجه المتشابك مع رؤية الأشياء من الداخل، لذلك تتزاحم الثنائيات الكمية في أعماله لتكسو بعضها البعض، في حركة انعكاسية تلغي إحالة مظهر الأشياء إلى العالم التي ترسم مسار عقل المتلقي في التفكير بها كأنها أشياء من الواقع و تحدد محاكاته في القول: هذا بيت و ذاك مفتاح. بل و إنما يعيد إنتاج الأشياء في نسيج متشابه بينهما يفسح المجال لتحول الشيء إلى جسم خاص داخل اللوحة، و يجعل نظرتنا عن المرئي هشة لافتقارها إلى اللامرئي الذي يكسوها من الداخل. و لكن كيف تتمثل هذه العلاقة التضمينية التي لا تجعل الحيوان السلوقي - كإحدى الثيمات الموضوعاتية في لوحات قرني، مجرد صورة لأجل السلوقي الذي نألف علاماته. إنها تتمثل في ديناميكية العلاقة بين الخصائص البصرية الثلاث/ شكل - خط - لون/ و التي تتقاطع فيما بينها بمعالجاتها المتباينة و المنفتحة على بعضها، لتحقيق التموقع الحركي للأشكال في عمق اللوحة. فاللون لدى قرني معجون من خلائط عدة، تتراكم عبر إجرائية خاصة لتنتج سمك اللون و أدراجا متدرجة لهذا السُمك اللوني، الذي ينفتح على تعرجات خطية نتيجة تصدع الطبقة العلوية من هذا الخليط الوني المنغمس بقوة في نسيج القماش و المتصدع من الأعلى، كاشفا عن أخاديد منفرجة على زمن التصدع و على زمن مسار التصدع. فقرني جميل يعمل ببطء عظيم - بطء يفتقر إليه الفن المعاصر المرادف للحالة البضائعية المعاصرة والمتمثلة في إنتاج سرعات تنفي بعضها بعضا، و تتأزم في تعاظم حاجتها إلى البطء، ينجز لوحاته بروية منسجمة مع الملامس و الطبقات المؤسسة لسطوح أعماله، لذلك يظهر السلوقي في

أعماله كأحفور نباتي أو حيواني ترسب عبر طبقات صخرية مديدة، إذ يتضافر الملمس الخشن شبه الصخري بنتوءاته المبثوثة هنا و هناك، مع سمك السطح و تقشره لتشكل السلوقي في خصوصيته المتناقضة، فهو مندمج في الطين بتدرج ظهور عناصره الشكلية، و طاف في الطين أيضا بهوامش الظل التي تهندس العلاقة بين الألوان المتباينة و الممهدة لبروز السلوقي اللوني على سطح اللوحة و إلى الأمام، بروز ذو أدراج هائلة، تجعل مدة كل درجة من درجات ظهور السلوقي نحونا، فاعلا رئيسيا في إدراك المعطى البصري لهذا السوقي الأحفوري. إذ أن الطاقة التعبيرية للأشكال في أعمال قرني تنسجم مع منطق تحسس النقص و إضفاء النظام على علاقة الخطوط و الألوان بالشكل الناقص، الذي يجعل من غياب بعض الأعضاء أساسا لحضورها المتخيل و المرجأ إلى حينها التخيلي، لكن يظهر الخط الفقري للشكل في اللون الأبيض بسطحه المدبب أو في اللون الأسود الجلي الذي يشرخ فكي السلوقي و خط عنقه الملتوى، بينما تبقى أعضاء أخرى مغمورة في الأرضية الإحتياطية التي يعالجها قرني بشفافية المسحات البيضاء المخففة لشدة التجويف اللوني، و تجعلها مهيئة للخروج من تحت قشرة أرضية أقل يبوسة و أكثر لزوجة وذلك بإشباع اللون المحيط أو في دكنة اللون المحيط لمنطقة البروز الشكلي. تشكل هذه المعالجات المتعددة للعمق علامة البعد الناقص - الزمن الذي يعبر عنه قرني بإجرائيات متعددة و ببلاغة بصرية أكبر بكثير من إدعاء التكعيبيين الذين ملأوا الصحافة آنذاك بتعبيرهم عن البعد الرابع - تماشيا مع الدُرجة في حينها -(٢) و ذلك في تعويضهم الحركة الدورانية، بتزامن تموضع العناصر الجانبية و الخلفية مع الأمامية معا على سطح واحد، و تجنبا لقياس خاطئ، فإن تركيب الوجود معا للعناصر الشكلية المتباينة في فن المنمنمات الإسلامي يأتي في سياق فلسفة صوفية - كوانتية عن الزمن و عن المكان في آن. و هو أمر مختلف مع التكعيبية التي خلطت بين الهنا و هناك و بين البعد و القبل، و ذلك لافتراضهم وضعا جسديا ثابتا - و ربما مطلقا في رؤية الكائن الجمالي. إن كولاج عدة وجهات نظر، لا يعوضها، بل و إنما يفقدها تعدديتها و تقاطعاتها، فالجسد لا يكون ثابتا في دورانه، و سيالاته العصبية لا تسلك ذات المسالك لترجمة المعطى البصري في الدماغ، وذلك لأن الشبكية لا تحدد الكيفية الحسية، بل تكتفي بتحويلها و حسب. من هنا اعتباطية الادعاء التعبير عن البعد الرابع في التزامن. أما الفنان قرني بانشغاله بالتعبير من العمق عبر إنتاج عمق شامل للشكل، عبّر عن الزمن بعلامات زمنية خالصة في طبيعة توظيفه للمواد و معالجته للسُمك و لخطوط السُمك المنفتحة على حركة هذا الشكل. السلوقي لم يكتمل بعد، و نحن في لحظة رؤيتنا له، نتلمس زمن الطين المتشقق و زمن تخثر المواد اللزجة، و زمن المدد الهائلة لطبقات سمك اللوحة، و بالتالي زمن تجلي السلوقي من اللوحة التي لم يتجمد المرئي فيها داخل لحظة زمنية محددة، إنها تكتمل في تقاطع عدة أزمنة لخلق حاضر الشكل الممتد من ماضٍ غائر في علامات الشكل الممتدة إلى لوحة سابقة ، و كذلك في علامات الشكل الممتدة إلى لوحة لاحقة، إنه تعاقب يعايش الكيفيات الحسية المتعددة و المتحولة، هذا التحول الذي لا يكفيه التزامن لكي يكون متغيرا، فالشكل المنفتح لحواف السلوقي غير المخططة بحدود تحده، و طبيعة التعرجات العفوية التي قد تزداد عمقا و تصدعا و امتدادا، كلها تعبر عن العمق في سمك المواد المستخدمة كألوان نجموية التعين - أي أننا نبصر ربما

قوامها الزمني الذي لا يمكن قياسه، و بالتالي تختلف هذه الإجرائية في أعمال قرني عن الإجراء التجريدي المعبر عن العمق بالإيهام به في تدرج الدرجة اللونية. لقد بات سهلا التحدث عن اللامرئي المنتج للمرئي داخل أعمال قرني. فالنسيج ليس متخيلا بل هو قائما في علامات بصرية تجعل المتخيل حاضرا أو على وشك الحضور، و من هنا أيضا زمانية الشكل لدى قرني. لأن السُمك هنا وحدة دلالية تضافرية كما في المونوكروم، إنه اللحم الذي يتوسط المرئي و اللامرئي في هذه اللوحات، و لكنه لا يكون ـ و لا يمكنه أن يكون كذلك إلا في المعالجة البصرية الدينامية لمشهدية الشكل/ السلوقي، إذ يعرض قرني لوحة كبيرة بقياس (١٥٧ × ١٥٠) مكونة من درجات رمادية و بنية رمادية، يتخللها مجموعة من الثقوب الغائرة بدرجات بنية داكنة نحو الأسود العميق المنفرج على خارج آخر/ زمن آخر، ثم يعقب ذلك لوحة بنفس الحجم لمجموعة ثقوب منفتحة على بعضها و يطفو عليها بدرجات رصاصية و بيضاء إيحاء شكلي عن السلوقي المرتقب، وهكذا حتى نتلمس التعبير الأيمائي عن السلوقي في لوحة ثالثة، تجعلنا نفهم التعاقب على أنه تعايشا للحظات حقبية في زمن شامل. إن ديناميكة ظهور و عدم ظهور أعضاء السلوقي، و تقاطع السمك مع ثقل الألوان الداكنة و اللزجة، و البقاء في درجة ضوئية متناقضة ـ أحمر ماغينتا خفيف في الأرضية و رمادية ظلية ممسوحة الطاقة بطبقات بيضاء خفيفة في الطين المتشقق، و وجود ثقوب أو نوافذ زمنية بتدرجاتها البنية الداكنة نحو الأسود؛ كلها تشكل الدعامة الزمنية للشكل الدال في لوحات قرني جميل. لذلك نجده يجمع بين النغمية اللونية المتقنة و بين السماكة بطبقاتها المعلنة عبر النتوءات و التصدعات المتجذرة في العمق لإنتاج العمق كعملية تبلور لأشكاله. من هنا عدم اتفاقي مع استسهال وصف أسلوب قرني بتعابير مدرسية غامضة في أساسها أو بتحديدها بهذه التسميات المدرسية كالتجريدية أو بالتعبيرية أو بغيرها من الأسلبات المغلقة. إنها تعبيرية ذاتية التهوه، فاللطخات اللونية و التنقيط اللوني و الحركات الخاطفة للفرشات المعزوة للرسم الحركي، تتقاطع و تتضمن في قوة الشكل التعبيري المتحرر من طبيعته المرجعية، و هذا الشكل الحر، المنتزع من سياق استخدامه الوظيفي، موضوع على خلفية تجريدية، او في فضاء تجريدي خالص، بحيث يمكننا البقاء داخل كل لوحاته كأعمال تجريدية بالغة الإتزان اللوني، حتى و لو نزعنا عنها العنصر الشكلي للسلوقي، و ذلك لأن قرني يهندس الفراغ بإنجازه لتركيب لوني متدرج و متقاطع بحركة اتجاه مستويات السطح لديه، و هذا إجرائيا خروج على نظام علاقة الشكل بالفضاء الموروث من التعبيرية و السريالية المدرسيتين طبعا، كون الفراغ فيهما مرمز ببلاغة عاطفية في الدرجة اللونية التي تضفى مناخا نفسيا و عاطفة مضاعفة على العنصر الشكلي. أما الإجرائية الحركية للون فهي ايضا تستمد قيمتها من القيمة الموقعية للون في علاقته مع لون آخر موضوع عليه أو مجاور له، و ليس مجرد مرادفا حركيا لجسد الفنان، إنه تقنية لمضاعفة إنفعالية اللون بالوضعية الحركية للون، مع ترك الطاقة تمرر عبر الدرجات اللونية المتباينة أو بين درجات اللون الواحد. فعلاقة العنصر الشكلي بالفراغ في أعمال قرني معقدة، لأنه يعتمد لإزالة التنافر بين درجتين لونيتين، تمويه المناطق الظلية بتلطيفات او بمسحات شفافة تدغم حدود الشكل في الفراغ و تحرر الخط من تحجيمه للشكل، لذلك لا يتوقف الإجراء الظلي هنا عند حدود

تنظيم عملية تحول الضوء في درجاته اللونية أو تنظيما فراغيا لتنقلات الطاقة بين لونين مشرقين أو مشبعين في الأمام أو للخلف، بل إنه يعطي الشكل حرية انبثاقه من داخل اللوحة بتحرير خطوطه من تعيينها الطبيعي و كذلك من عدم اعتماده لخطوط محجمة للشكل الذي ينتشر - يتمدد في السطح عبر مستويات و ملامس مختلفة، و في المجال المدغوم تتحرر إمكانية البروز و الغياب في آن. لذلك يبتعد قرني عن الخط العامودي الصريح و المتعامد مع خط أفقي صريح، و مثلما يحدث في أعمال «يوجين كارير»، يدفع قرني حدود الحجم بعيدا في المسافة، ليبقي الشكل مستمرا وحوافه مدغومة و منفتحة على ممكنات بصرية أخرى، كما أنه في لوحته التي يظهر فيها حيوان الرنة بقرنيها المقوسين باتجاه داخل اللوحة غير المرئي و كذلك الذي يخفي جسمها في البقعة السوداء الداكنة التي انفجرت وسط اللوحة ذات الفضاء البرتقالي المشبع بجلاءه و بحرارته المشعة، حيث يغيب الخط الصريح على حساب انقشاع طبقة عن المرئي و بقاء اللامرئي مشعا في عمق اللوحة. إنه بذلك يعطي الشكل بعده الزمني، لأننا نعايش ديمومة اللوحة عبر الشكل الذي مازال يتدفق ببطء من طبقات العمق السميكة، و يتشكل آناء رؤيتنا له، و هذا التشكل آناء الرؤية ليس تمثلا ميتافيزيقيا، بل إنه قائم في منطقة اللوحة الداخلي، حيث يتضافر الملمس المتجعد للقماش المزوج باللون و بمادة مثبتة لبروز التجاعيد ، إلى جانب حركة اتجاه سطح اللون البرتقالي الموجية و المتقاطعة في اتجاهات مختلفة، التي تصعد من احتدام الحركة في فراغ اللوحة، و بالتالي تمكن الشكل من أن يتمخض عن اللوحة داخلها اللامرئي، و طافيا من عمق اللامرئي الذي بات محسوسا و منبسطا في عدة لوحات متعاقبة،و ذلك إذا ما وضعت متسلسلة و رأيناها عن بعد، كي نعايش تعايش لحظات اللامرئي و المرئي المتعددة، خصوصا مع الحجم الكبير لأعمال قرني، فقضية الحجم ليست محض مترية أو هندسية، إنها رهان بصري خالص و خبرة لونية تمتحن قدرة إضفاء النظام على ملكة التحسس لدى الفنان. فحسية اللامرئي في هذه الأعمال، تتأتى من التوازن المتقن لدرجة الضوء التي ترسم الشكل كتجسًم، فالقسمات الغائبة للسلوقي تتجلى في العلاقات اللونية التي تمهد مظهر بعضها البعض،و هكذا يتدرج الأخضر العفني نحو الرصاصي الداكن، محدثا شرخا رصاصيا في وجه السلوقي ليكوِّن خط فمه، مرورا بالأسود الممسوح بطبقة رصاصية - بيضاء ترسم بشفافية بُنية الفم الممدّد و المتأهب للتعين.

اللمسي - مستويات التجسُّم

يبقى هناك بعد ناقص في الرؤية، إذا لم يتم ممارسة الجانب الآخر من رؤية العمل التشكيلي، فالإدراك اللمسي لا يمكن ممارسته عن بعد، و هو يتطلب لإدراكه، استدعاء اللمسي في المرئي، و هو استدعاء غير ممكن بدون الإحساس العضلي الذي يفترض من سياق العمل ككل أن ينطبع به. لذلك نجد في كل لوحات قرني صيغ جسدية يستقبلها المتلقي كمعادلات داخلية للجسد في اللوحة. فهناك النتوءات التي تبرز في فضاء اللوحة و هناك الطبقات اللونية المتقشرة لداخل خارج الرسم، و السمك البارز للون الذي يتخارج فيه المكان و التفكير، و دائما هناك الثغرات و النوافذ التي تفتح اللوحة على خارجها من الداخل، كما في اللوحة التي تتضمن في منتصفها على نافذة مستطيلة، تتدرج الوانها من الرصاصي البني إلى البني الأسود، و في أسفلها وجه أنثوي موضوع أفقيا و متجه عاموديا، بارز إلى الأمام و موجه إلى عمق النافذة التي تموضع

الوجه داخل اللوحة نحو خارجها اللامرئي، و هكذا يغدو هذا الوجه موجودا داخل اللوحة ـ المكان فيما وراء كل وجهة نظر. فبروز الوجه خارج اللوحة و توجهه نحو عمق اللوحة، يعيد ترسيم مسار العمق في هذه اللوحة التي تشملنا ايضا كمتلقين في عمقها الذي يفرزنا داخل علاقتنا بما نراه. فالنتوء ليس مرادفا لوجود انبعاج في سطح مستوٍ، إنه خروج على علاقة طبيعية، و بالتالي هو علاقة مع خارج اللوحة. بروز وجه الفتاة في هذه اللوحة يتمدد إلينا في علاقة مع ما يتجاوزنا؛ إنه علاقة فيما وراء وجهة نظر محددة، لذلك تشملنا اللوحة في عمقها الذي يقيم الوجه البارز للفتاة فيه.

يكتمل الشكل في أعمال قرني بما هو غائب عنه، لذلك يأتي الشكل الحقيقي للجسم في هذه اللوحات عبر مستويات و مدد عديدة، من الهيئة الرحبة التي ييمنحها قرني للأشكال التي يرسمها ، كل جزء موضوع في هيئة متنافرة زمنيا لإنتاج دواما و ديمومة للشكل. إذ لم يكن عبثا أن صار السلوقي ثيمة شكلية في لوحات كثيرة، فالحيوان الهجين متضمن في أوالية دمغ حدود مستويات السطح، و ملمس السطح متضمن في تركيب السطح و هكذا يغدو المرئي مستندا باللامرئي المنتشر في عدة لوحات، مع الأخذ بالحسبان أن اللامرئي في الفن التشكيلي ليس تعبيرا متيافيزيقا، بل إنه قائم في صرح المرئي وفقا لثيمات بصرية محضة، لذلك تزدوج الرؤية في الرسم. و لذلك أيضا يعتمد قرني في لوحاته إجرائية تكونية تتمثل في تنويع مستويات السطح بملامس متعددة، و ترميز كل ملمس بمستوى ما من تجسّم الشكل، و هكذا يتضافر سياق اللوحة ككل و علاقة اللوحات فيما بينها، في تغليف رؤيتي بما تفتقر إليه من صيغ حسية غير مرئية، فلوحته التي هي مجرد مجموعة من الثغرات الدائرية، التي يتوزع فيما بينها مساحات شاقولية بيضاء، ليست مجرد ثغرات لاموضوعية، بل هي التي تمنح اللوحة التي تعقبها مكانها الشكلي المتمثل في هيئة حيوان ذو درجات رصاصية بيضاء، لذلك يتداخل ملمس السطح لدى قرني في تركيبه للسطح، لأنهما ـ الملمس و التركيب ـ يدرجان الجسم في أدراج و يمنحانه زمانيته و استمراريته، فالشكل لا يبدأ من اللوحة التي يظهر فيها، مثلما لا يتحدد مآله في اللوحة التي يجسده في وضعية طافية و ملتوية. إنه شكل إحفوري و سيتحلل إلى ما لا يمكن التنبؤ به. و هذا ليس مصالحة أو مطابقة ذاتية بين الملمس و التركيب، بل إنه حركة تقاطعية يمنح الشكل سيرورة بصرية، و يحصنه من ثباتية جامدة، أي من موته كصيغة بصرية راكدة من شكل اجتماعي راكد.

هوامش:

١- راجع بهذا الصدد. الفن في العصر الحديث. جان ماري شيفر. ترجة فاطمة الجيوشي. إصدرات وزارة الثقافة السورية. ص ٤٨٣ و ما بعدها. فهي مساهمة جيدة في نقد الخلط بين علم الجمال و بين النقد الفني البصري، و بين هذا المجال الأخير و بين فلسفة الفن، و هي دوائر متمايزة و متقاطعة بدون أن تنسحب إحداها على الأخرى. لكن الخلط كان ـ بكل أسف ـ أساسا في تنظيم التجربة الإدراكية للفنان مع الفن من جهة و للمتلقي مع الفن من جهة أخرى.

٢- التكعيبية. أدوارد فراي. ترجمة: هادي الطائي.دار المأمون. بغداد ١٩٩٠. ص. ٢٠٦ و ٣٠٨ و ٢٣٦٠. و حتى يمكن القياس على المبدأ الثاني من المبادئ التكعيبية التي يطرحها ألبير غليز . ص. ٢٠٠ ،و المتعلق بتأثير الأشكال على بعضها في الموقع الفضائي، و هو مبدأ مشتق من الانطباعيين و المتعلق بقانون التضاد المتآني الذي يصح في انعكاس الألوان على بعضها في المنطقة الظلية و المعدلة لرسم الشكل، لكنه مبدأ غير دقيق فيما يتعلق بالموقع الفضائي للأشكال.

*** قرني جميل:**

ـ مواليد ١٩٤٥. أربيل. العراق.

ـ خريج معهد الفنون الجميلة ببغداد. ١٩٧٧.

ـ أنهى دورات في الليتوغرافيا /١٢ / برشلونة. ١٩٨٢.

معارض شخصية:

ـ ١٩٧٦ بغداد، ١٩٧٧ أربيل، ١٩٨٥ برشلونة . ١٩٨٧ غرانداا بإسبانيا. ١٩٩١ فاليسيا، ٢٠٠٨ غاليري سردم. السليمانية. العراق، شارك في الكثير من المعارض العالمية المشتركة.

كفاح الامين «كاردو كامو»:
النص البصري مثل النص الروائي والمسرحي

حاوره: عبدالجبار العتابي

صـوره الفوتوغرافيـة التـي ارتـدت اللونين الابيض والاسـود، واحتضنتهـا جـدران قاعـة اكد للفنون، ليضمها معرضه الشخصي الـذي حمل عنوان (وهـم المكان) كانت تسـترعي الانتباه بالسـيماء التي تلوح علـى الامكنة والوجوه وهـي تعبر عـن خلجـات داخلية يـبرز منها الضـوء والدخان مثلما يبرز الاسـى والنـواح، كان اللونان يتسـابقان للبـوح تـارة وللفضح تـارة اخرى ويتسـلقان مـدارات الانتمـاء الى الذاكرة، انـه المصور الفوتوغـرافي كفاح الامـين الذي كان لنـا معه هـذا الحوار حول ما جاءت به عدسـته في هذا المعرض.



* سأسـألك اولا.. لمـاذا (وهــم المكان)؟

- بالنسـبة لي الكائـن والمكان مترابطان ومتعاضدان مع بعضهما البعض، وبالتالي اي خراب يصيب المكان يصيب الكائن، اذا كان الكائن لديه القدرة لكي يعبر عن نفسـه بمختلف الاشـكال، فالمكان ليس له الا صيغة واحدة للتعبير عن ذاته، الا عبر وجوده.

* ماذا يعني؟

- المـكان حين تفنيـه ينتهي، بينمـا الكائن له تجـدده، فالمكان ثابت، لذلك حـين يخاطبنا المكان وهو مصـاب بالخـراب ليس على الذاكـرة الا ان تسـتعيد المـكان باعتباره شـيئين: مـكان قائم او وهم لهذا المكان.

* من اين يأتي الاحسـاس بوهم المكان؟

- الذاكرة البشرية لديها قدرة عجيبة على ربط المعلومات مع عدة صور مع عدة تواريخ في آن واحد، فعندما اريك مكانا متهدما لا يُقرأ هـذا المـكان في الذاكـرة البصرية للانسـان كما هو، فمـن الممكن ان يراه الرائي مسـتعادا او باعتباره



مكانا مملوءا، مكانا حيا، وهناك سأخلق حالة من التساؤل بين ذاكرة المكان الذي يفترض انه حي وبين المكان الخرب الذي تشاهده، وما يهمنا هنا هو التساؤل: لماذا يحدث هذا؟.

* سأكرر ما قلت: لماذا يحدث هذا برأيك؟

- ان الانسان دائما يبحث عن الافضل والاجمل والانقى، وفي عملية الضخ البصرية التي امارسها احاول ان اقنع المتلقي بإعادة الصلة مع المكان باعتباره متداخلا معه وليس منفصلا عنه، وهذا يفسر مثلا وجود مدن عالمية تدفع مبالغ ضخمة للاحتفاظ بجزء من ذاكرتها لان الكائن البشري عبارة عن ذاكرة وهو بدون ذاكرة لا يعرف من سيكون.

* لماذا معرضك بالاسود والابيض؟

- ان ليس عندي تفضيل لون على لون، انا اعتقد ان موضوعة الوهم والمكان هذه الطاقة التعبيرية التي افترضها تتلاءم مع الفراغات ومع سحنة الكائنات ومع تأملاتهم، وبالتالي كوحدة موضوعية للموضوع كله، لم اشتت ذهنية الرائي بعدة اصطفافات لونية، بمعنى ان الشحنة التعبيرية كانت عاملا مساعدا من خلال الابيض والاسود لطرح اسئلتي بوضوح اكبر، وأعود واسأل لماذا يحدث هذا؟!!

* ما الذي افترضته لهذين اللونين ليعبرا عنه؟

- من الصعب عليّ ان اتحدث عن الربيع او الازياء الشعبية باللونين الابيض والاسود، قد انجح في صورة او صورتين ولكن من الصعب ان اتحدث عن تعاقب الفصول وتقنع الذاكرة بتعاقبها دون استعمال الالوان، وبالتالي كل موضوع يطرح شكل واسلوب العمل ذاته، هنا افترضت ان الاسود والابيض يمتلكان القيمة التعبيرية لطرح الاسئلة.

* ولكن كما يبدو ان ماجاء في الصور ليس عفويا؟

- الى حد ما انا اشتغل على ثيمتين، الاعمال العفوية التي هي متواجدة، والاعمال الثانية، انا استعمل اسلوب (الديكوباج) الذي هو التقطيع البصري، في ذهني وأضع فيه سلسلة من الصور لكي يكون الموضوع منفصلا في حد ذاته، وهذا الاسلوب قد يكون معقدا الى حد ما، ولكن فيه بعدا تأمليا وتقنيا كذلك، اضافة الى قدرته على اعطاء مساحة واسعة للاسئلة والحوارات التي تطرحها اعمالي.

* هل تتبع مدرسة معينة؟

- اذا صح التعبير انا لا اتبع مدرسة معينة ولكنني ربما كوني درست وتخرجت من جامعة موسكو بدرجة ماجستير صحافة في قسم الافلام الوثائقية، ربما في اللا وعي تأثرت بالواقعية السوفيتية من خلال افلامهم بالابيض والاسود، وذاكرتي المشبعة بالواقعية الايطالية والفرنسية، اذ انني اعتبر ان النص البصري في جوهره (فلسفة الرؤية) وهذه المدارس الثلاث طرحت للسينما العالمية الكثير من الاسئلة الفلسفية حول الانسان والكون والطبيعة واشتغالات الحرية، هذه مفاهيم



تهمنــا، وبالتالي فأنــا ربما متأثر بالكثير من الاشياء في مجال السينما والموسـيقى والمسـرح وفي مجـال التشـكيل والعراقي منــه خاصة، انا اعتبر نفسـي صديقا تشـكيليا للتشكيليين العراقيين، كنت دوما احلم بأحلام الواقـع التي افترض فيها انني فنان تشـكيلي ولديّ اعمال تشـكيلية وضيعتها واحكي عـن هذا مع اصدقائـي، ربما هذا العقل الباطني وضع بصماته.

* لكن من يتمعن في صورك يجد فيها تأثير المسرح؟

- له اشتغال حقيقي في حياتي وانـا في الصـف الثالـث الابتدائي حين مثلت في المسـرح واستمريت اتابع المسرح العراقي واشتغل على توثيقــه، لربما.. المسـرح كقيمة لاشك، انا اتحدث عن المسرح الجاد الـذي يؤثر بشـكل عميـق بعقل وذاكرة المشـاهد، واذا كانت اعمالي تحمل هــذه الصفة فأنا مسـرور ان اكون ضمن المشـهد المسـرحي، فهذه الفنون تثير في داخلي الجدل والابـداع والديناميكية، المسـرح والتشكيل رئتان اتنفس بهما.



* هل ثمة صور كنت تتمنى ان تكون ضمن المعرض؟

- حجـم المكان يفـرض عليك طبيعة العرض، انا اخذت هنا وحدة الموضوع وهذا يهمني، النص البصري مثل النص الروائي والمسرحي لابد من وحدة الموضوع.

* ما مشروعك المقبل؟

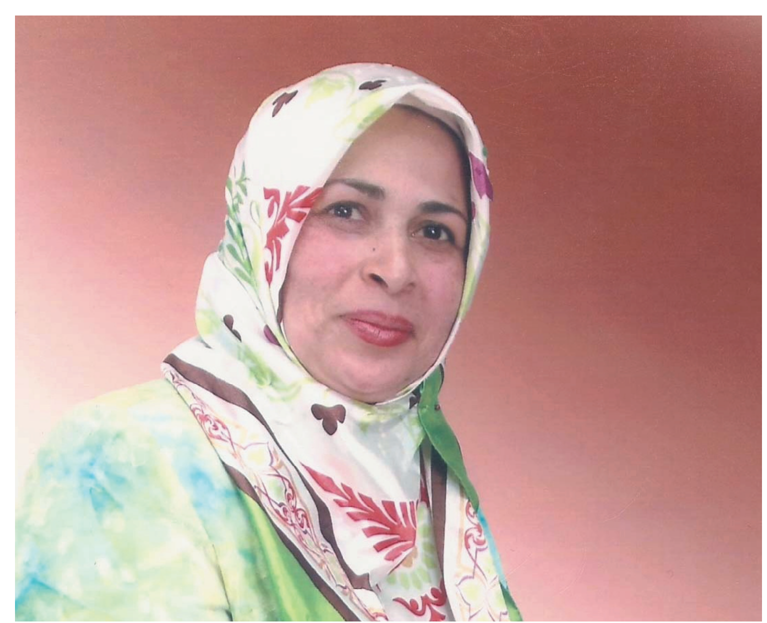
- انه سيتحول الى كتاب بصري، انـا امتلـك مجموعة مـن الرؤى والاسئلة، تهمني كعراقي وبغدادي، وهــذه الرؤى والاسـئلة هـي التي توظـب وتنظم موضاعاتـي، هذا لا يعنـي انني لا اصـور بالمصادفة، لكنمـا المصادفة ليسـت وسـيلتي او اسـلوبي، انا امضي في الشـوارع والازقة وادخـل البيوتات القديمة باحثا عن الموضوعات، وفي طريقي قد تأتي بعض الموضوعات الجانبية، وهــذا مـا كان لايزال مسـتمرا في عمليـة توثيق بغـداد القديمة مع زملائي هادي النجار وفؤاد شـاكر وعلـي طالب وعبد علـي مناحي، نعمـل كفريق لتوثيـق بغداد من خلال طرح رؤية اخراج بغداد من كونها فلكلورا بغداديا الى كونها ارثا حضاريا عالميـاً، لذلك عندما كنت اصور احيانا تأتي موضوعات خارج نص السـياق البصـري الذي اعمل عليــه،كأن يكون مرور شـخص او عربة او اطفال، ولكن هدفي الاساسي تصوير المكان البغدادي القديم.

*لماذا هذا المشروع؟

- لانــه ليسـت هنـاك وثائق متكاملة عن بغداد، هناك لمسـات فلكلوريـة وارهاصات، اما دراسـة ميدانيــة انثروبولوجيـة تأخـذ الطراز البغدادي القديم وشخوصه وثقافات اطيافه وبيئة المكان ذاته كمسح ميداني متواصل، فلا توجد قاعدة لها وان كانت موجودة فليست بحجم مفهوم بغداد القديمة.

الفنانة التشكيلية عايدة الربيعي
على فنانات كركوك ان تتوحد جهودهن المتفرقة لصالح الحركة النسوية التشكيلية

أجرى اللقاء: رزكار شواني



- عايدة الربيعي جزء من قضية (شاعرة)، (تشكيلية) لازالت تواصل أحساساتها وهي تتأمل كل ما هو جميل لتصيغها من أجل الوطن من خلال لوحاتها، و(أعلامية) تبكي الوطن في حضن اسطر الجريدة، هي من مواليد ١٩٦٤ بغداد. حصلت على شهادة البكالوريوس في الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ١٩٨٨.متزوجة، البسها الله ثوب الأمومة لأربعة اولاد. عضوة رابطة ملتقى الكلمة نغم وعضوة رابطة ملتقى الأدباء المبدعين العرب، كاتبة في مركز النور في السويد، نشأت وترعرعت في بغداد، اكملت دراستها الأبتدائية والثانوية والجامعية فيها،مارست التدريس في العديد من ثانويات بغداد ومحافظة كركوك لمادة التربية الفنية لكلا الجنسين. حققت تميزاً في تدريس هذه المادة لكثرة حبها لها، حاليا منتسبة في مديرية النشاط المدرسي كمشرفة فنية خلال الثلاثة سنوات الأخيرة في القسم الأدبي وضمن هيئة تحرير مجلة ابداع التربوية التي تصدر عن مديرية تربية كركوك ومحررة في جريدة العراق غدا، تكتب في العديد من الصحف والمجلات، حصلت على اكثر من ٢٤ شهادة تقديرية وكتب شكر، و قدمت مؤخرا لدراسة الماجستير..

* متى كانت البداية الفنية؟

- البيئة، المناخ، الواقع..كلها

حولت واقعي الى شيء من الخيال لأكتشف ذاتي

تجربتي مع الفن بدأت منذ الطفولة فقد نشأت في عائلة فنية تتقن اصول الخط والرسم، كانت البداية خطوط والوان لمنظر طبيعي، ثم تهذبت تلك الخطوط لترشح كلوحات للمشاركة في المعارض المدرسية بعد ها تطورت من رسوم اطفال الى قدرة في التطلع البريء الى جمالية الأشياء. في المرحلة المتوسطة والأعدادية ازدادت مشاركاتي وحصلت على هدايا وتفوق في هذا الدرس، نضجت تلك اللوحات بعد دراستي الأكاديمية لماهية الفن، في قسم التربية الفنية، وبعد تجربتي بمرور الوقت توحد اسلوب اعمالي نحو الرمزية احياناومنها انطلقت في لوحاتي وعالم الألوان بشكل ناضج لأتخذ من التكعيب اسلوبا خاصا.

* من الذي شجعك على تطوير موهبتك؟

- اسباب كثيرة دعمت مسيرتي، تجارب الآخرين مهدت لي الكثير اولها البيت،معظم اخوتي فنانين تشكيليين رغم اختلاف اختصاصاتهم العلمية، عامل الوراثة لعب دوره في ابقاء هذه الموهبة داخل العائلة.. اتذكر كيف كنا نجلس حلقة حول خالي الشاعروالخطاط (كاظم مهدي) حين كان يرسم لنا ويعلمنا اصول الخط واستخدام اللون، اخي (اياد الربيعي) كان يقيم العديد من معارضه على قاعة الجامعة المستنصرية اثناء دراسته في كلية الأدارة والأقتصاد والذي كان ماهرا في رسم البورتريهات (الصور الشخصية) والمناظر الطبيعية ويجيد الخط، كل هذا نما عندي الأيحاء والإثارة،لكن الفضل الرئيسي يعود الى اخي المغترب الفنان العالمي(ثائر الربيعي) الخطاط والرسام والنحاة، الذي يعتبر ثاني فنان نيوزلندي في فن الكاريكاتير، الذي يكبرني بعامين تقريبا هو من شجعني للدخول الى ساحة الفن وكان يتابعني فنيا فوفر لي الكثير من مواد الرسم وكان يطلعني على اهم اللوحات واشهرالرسامين ويوجهني الى مصادر مهمة عن الفن التشكيلي



فطور عندي هذه الموهبة وكان يحذرني من الأنجرار وراء الأعمال التجارية وان اتخذ اسلوبا خاصا لي، والشخص الثاني الذي لا انسى فضله هو الأستاذ (حميد المحل) اذا لم تخونني الذاكرة كان خبيرا في وزارة التربية حين رآني في الوزارة عام ١٩٨٤ مع بعض الطلاب لأغلاق باب القبول لازلت اتذكر كيف انصت لشكوتي في تمديد فترة القبول قالها بالحرف الواحد ووثقها بورقة بتوقيعه(تقبل الطالبة عائدة صالح) في كلية الفنون الجميلة فورا وان تجرى لي المقابلة الشخصية والأختبار..لسبب بسيط جدا (ان اصابع هذه الفتاة تشهد بأنها فنانة) ولازلت اتذكر وصيته لي : اريدك من فناناتنا المبدعات، لكن رغبة الوالد واصراره على التدريس جعلني اختار قسم اعداد المدرسين للتربية الفنية(فجمعت بين الفن والتدريس) كثيرين من اهتموا بي اثناء دراستي منهم الاستاذ مصطفى والاستاذ سعد الطائي وزوجته السيدة د.امتثال الطائي، ونعمت حكمت.. كثيرين من اشرفوا على تدريسنا في المسرح والتصميم والموسيقى والتشكيل

* أي مدرسة فنية تسلكينها؟

- نحن امتداد طبيعي لحركة الجيل الأول، نحن نواصل لتطوير الأفكار الأساسية لأن الفن مراحل ونهج.. لابد من تتبعه للوصول الى الغاية، حاولت ان اطيل النظر في لوحات الرواد من الفنانين للوصول الى فهم العنصر الأبداعي في العمل الفني لديهم.

فأتخذت المدرسة الواقعية والأسلوب الأكاديمي في معظم لوحاتي في الجامعة وبعد التخرج. اما بعد عام ٢٠٠٥ اتخذت لي اسلوب (يعبرعن حالة التكعيب حيث تأثرت بالفنان (براك) فبدأت ارسم بالفحم، بعدها قرأت العديد من الكتب التي تتحدث عن الأسلوب التكعيبي وعن بيكاسو لأطور ما وصلت اليه بالألوان، وبعد محاولات كثيرة وصلت الى اسلوبي الخاص بأستخدام الألوان الزيتية والكانفاس والقماش فانتجت اكثر من لوحة بالألوان المائية، لكن تبقى الألوان الزيتية هي الألوان التي احب ان اتعامل بها مع اللوحة.

* كيف تجدين واقع الفن التشكيلي في كركوك؟

- التحولات السياسية لظروف البلد اثرت بشكل مباشر على الواقع الإجتماعي والإنساني، والفن حالة انسانية جمالية بحتة، حساسة تجاه البيئة، لااخفي عليك انا اخاف على الفن هنا.. لما آلت اليه الأمور من تهميش عام للثقافة والمشهد الثقافي لايشير الى حالة زهو، بالعكس تصدعت التجربة رغم حصولنا على اثمن الحريات وهي حرية الكلام والتعبير، لازلنا في تراجع وركود في النهوض الفني قد ابدو متشائمة ولكن للأسف هذا هو واقع حالنا.. لحد الآن لم تقام معارض فنية في كركوك تليق بهذا اللون من الفنون في مدينة تزخر بالخيرات والطاقات المتفردة.. الإدارة هنا بعيدة عن تطلعاته، لايدعم الفنان الكركوكي لامعنويا ولاماديا من قبل المسؤولين او المؤسسات الحكومية، ونفتقر لوجود (كاليري) يليق بعروضنا الفنية، نفتقر لمتحف يضم اهم الأعمال المنجزة الجديرة، كركوك مليئة بالطاقات المبدعة سواء تشكيليين او مسرحيين ادباء وموسيقين لكن تحتاج الى حالة تبني تعكس حيوية ونماء الحركة الفنية..يقول جواد سليم (الفن مرآة) ولكن ليس هناك راع حقيقي لتلك المواهب للأسف بات الفنان الكركوكي يبحث عن نفسه في رواقات وساحات اخرى خارج كركوك

* بماذا تنصحين الفنانات التشكيليات؟

- آه...بماذا انصح المجتمع لاحتضان المرأة التشكيلية والمثقفة في مجتمعنا، المرأة تنحت في الصخر

بأصابعها... ولكي تخطو، وعليها ان تخطو بثقة لتأصيل تجربتها

ان تواكب الحركة التشكيلية لاتنقطع وتطيل التأمل لأيجاد علاقات ذي رؤية جمالية ابداعية، ان تقرأ بقدر كاف مايتعلق بهذا الفن، ان تكتشف خفايا موهبتها، لأن المرأة العراقية لها قدرة على العطاء بشكل متميز، ان تكون لها رؤية واسلوب لتتمكن من النجاح، ان تتحدى الواقع لأجل الأنجاز كي تعبر عن هدفها بلغة الفن،(لان العمل الفني ان هو الا نوع من التحدي)، ان تبحث في كتب النقد وفي الدراسات عبر مايتاح من الوسائل لتبلورفنها وتمنحه قدرة على التعبير.. نعم انا اعترف خلو المشهد الثقافي الكركوكي من الدراسات النقدية الفنية بشكل خاص، الا من حالات تكاد تكون ضئيلة ونادرة وان وجدت تكون هامشية تنزل بشكل صحفي سريع لايضع اسس وقيم لتقييم نتاج الفنان في كركوك،عليها ان تثبت ذلك بتمييز تجربتها، على فنانات كركوك ان تتوحد جهودهن المتفرقة لصالح الحركة النسوية التشكيلية في توجه يضع صورة واضحة امام مايقدمنه في هذا المجال من ابداعهن.

* المعارض التي شاركت فيها؟

- كانت لي مشاركات عديدة في الجامعة مابين ١٩٨٥ - ١٩٨٨ وتوقفت لعدة اعوام بسبب الحصار والحروب..باستثناء المشاركات الدائمة في محيط التربية والتعليم اقمت معارض خاصة، وبحكم وظيفتي كمدرسة في المدارس شاركت في معارض مديرية النشاط المدرسي تطورت مهاراتي في الأعمال اليدوية والحياكة في المدرسة المطورة ٢٠٠٢ في عرفة بأعمال متنوعة.. وكانت اول مشاركة لي بعد ٢٠٠٣ في المعرض المشترك لنقابة فنانين في كركوك بعنوان (الأنفال يعرجون الى السماء) و المعرض المشترك الذي اقامته منظمة التسامح والمعرض المشترك لفناني كركوك و المعرض الشخصي الأول ٢٠٠٦ و المعرض الذي اقامه البيت الثقافي و المعرض الذي اقامته جمعية الفنانين التشكيليين و المعرض الذي اقيم في كويه والمعرض الذي اقيم في القشلة مع فناني كركوك والمعرض المشترك مع فنانات كركوك ومع منظمة دجلة ومع معهد الفنون الجميلة في كركوك،كما نشرت بعض لوحاتي على موقع الفنان الجزائري محمد بوكرش في الجزائروكذلك في بلجيكا..

* ماذا بشأن موهبتك في الجانب الثقافي؟

- في حين كان الأولاد في عمري يبتاعون اللعب، انا كنت اشتري ديوانا للجواهري..في المرحلة الأبتدائية في الصف الخامس الابتدائي اقتنيت اول كتاب خاص لي احببت قرائته مما جعل صاحب المكتبة يمتنع ان يبيعني..هذه كانت اولى بداياتي مع الشعر ومع الكتب) الكتابة وثائرة الأنسان تجعل الفنان احيانا ان يكون قاصا او حرفيا، يخوض في الجانب الثقافي،برأي الثقافة صيغة آدمية في منطق الأنسان لايستطيع الا ان يتشبث بأوصالها.. لاتخيلني دونها،فهي تقودني الى المستقبل،تفهمني الماضي،تجعلني واعية تماما لحاضري لابد ان امتطي شوارعها واسكن ازقتها ليتسنى لي الأرتواء منها. والحمدلله لازلت متواصلة في حضور ملتقياتها ونشر نتاجاتي الأدبية في الكثير من المواقع الألكترونية من الشعر والقص والمقالة لي مشاركات على صعيد الشعر في المهرجانات حيث شاركت في مهرجان المربد الشعري الثاني في الكوفة وقد كرمت من قبل السيد رئيس الوزراء مع مجموعة من الشعراء التربويين و شاركت كلجنة تحكيمية للمهرجان الشعري لطلبة معاهد وكليات كركوك ٢٠٠٧ و شاركت في مهرجان المربد الشعري الدولي السادس في البصرة (دورة كامل شياع) ٢٠٠٩

بقصيدة جنوبيون والتي تناقلتها اكثر المواقع على النت بحفاوة كبيرة، وقد حصلت على المركز الثالث في الشعر على المنطقة الشمالية في مهرجان المعلم الأدبي الأول ٢٠٠٨، اما في المجال القصصي فقد حصلت مؤخرا على المركز الثالث مع شهادة تقدير ووسام التميز في مسابقة (نجيب محفوظ) في مصر مؤخرا بين ٢٤٥كاتب واديب في الوطن العربي ٢٠٠٩ و نشر لي عشرات المقالات والنصوص الأدبية وبعض التحقيقات في الصحف، صدر لي كتابي الموسوم (اوراق لم تعد سرا) نصوص ادبية ٢٠٠٨وكتاب سومريات مجموعة شعرية نثرية قيد الطبع، و مجموعة قصصية بعنوان (المواقر) لم يطبع بعد.

* اقتراحاتك بشأن تطوير الفن التشكيلي في كركوك؟

- ان تكون هنا متابعة للنشاط الفني، ان نمتلك مركزا ثقافياً في كركوك يضم كل نشاطات المبدعين واجمل الأعمال وان تأسس قاعة كاليري مصممة لعروضنا الفنية

ان يُدعم الفنان برعاية الدولة لأنه يمثل واجهة الفكر الفني وان تقام دورات تطويرية للموهوبين في العطل الصيفية وان يتاح للفنان فرصة لحصوله على مقاعد دراسية لنيل شهادات دراسية متقدمة في هذا المجال وان يحظى بفرصة الدراسة في الخارج للتزاوج الثقافي لأغناء التجربة العراقية وان نستلهم التراث وصبه في شكل معاصر، لتكون لنا هويتنا الكركوكية الخاصة، نحتاج الى معهد للفنون وكلية لأستيعاب وتطوير الفنون لأبناء كركوك، ربما الطموح كبير والآمال كثيرة، لكن بالمقابل نحتاج الى اذان واعية صاغية.

* بمن تأثرت من الشعراء الكرد والعرب والتركمان؟

- اني لم اتأثر، ولكني استمتع بتراكم الصور والرموز ومزج الأساطير في شعر الآخرين، الشعر اعتراف وسر داخلي،احب ان اقرأ تلك الأعترافات والأسرار الرائقة في شعر الآخرين، اركض وراء الشعر.. اكون خلفه فأكتب واتأثر لأؤثر.. واحيانا اخرى رؤياي تتعدد



فأمتزج مع الوطن كأسطورة سومر او الملم بقصيدتي شظايا بعثرها الأنفجار فأبكيه قصيدة..كثيرا ما أقرأ للجواهري و للسياب، اقرأ لنزار وقبله ابو فراس الحمداني، الى فضولي،ودرويش والنواب، الى سركون بولص، فاضل العزاوي، قوباد جلي زادة، الى كوران، خليل حاوي كثيرا ويحيى السماوي، رعد زامل، زيد الشهيد.. حقيقة كثيرين ممن تغفو وسادتي على كتبهم.

* كلمة اخيرة؟

- ان يجعلني الله دائما أأكل من زوادة الثقافة،

فهي خبزي الأشهى، وان يحفظ الله العراق بأهله

ان نتحضر دوما.. ان نصنع الحضارة، و((اذا كان علي ان اموت فلأموت فوق اوراقي المدونة)).



البنية الإسلوبية في مسرحية «رؤيا الملك»

بشار عليوي

تُعتبر مسرحية (رؤيا الملك أو ماندانا وستافروب) للكاتب المسرحي العراقي «محيي الدين زنكنه «١، نصاً أدبياً قابلاً للقراءة والتحليل والتأويل. لكنهُ في الوقت ذاته فهو نص يجد صعوبة في إمكانية تجسيدهِ على خشبة المسرح بوصفهِ نصاً مُكتنزاً تتعدد فيهِ الأصوات وتنتقل البُنية البيئية من فضاء الى آخر، وذلك تبعاً لتعدد الرؤى وإختلاف الزمان. وتساوقاً مع ماهية هذا النص، فقد صدرَ حديثاً للباحث والناقد د. فاضل عبود التميمي كتابهِ (دراسة إسلوبية في مسرحية رؤيا الملك أو ماندانا وستافروب) ٢، حيث يَذكُر المؤلف ماهية إحتفائيتهِ بهذا النص عندما عَمِدَ الى إدراجها ضمن مادة «تحليل النصوص الأدبية «لتدريسها على طلبة المرحلة الرابعة في قِسم اللغة العربية بكلية التربية_جامعة ديالى منذ العام الدراسي١٩٩٩ - ٢٠٠٠، كما عقد القسم (الذي كان يرأسهُ) ندوة عن أدب محيي الدين زنكنه حضرها الطلبة مع مجموعة من أدباء ديالى أُلقيت فيها أربعة دراسات نقدية عن المسرحية، وحينها بدأ إشتغال «التميمي «نقدياً بالمسرحية وقد سعى المؤلف الى تحميل المسرحية إسلوبياً عِبر الكشف عن قُدرة لغتها على الإنزياح، فضلاً عن معرفة مستوياتها النصيّة وتقديم دلالات ماوراء المتن بوصفها (أي المسرحية) نصاً أدبياً قابلاً للقراءة والتأويل و مُبتدئة من النص ومُنتهية إليهِ وصفاً وتطبيقاً وعناية بملامحهِ الجمالية والنفسية. فهذهِ المسرحية يُمكن أن تُقرأ إسلوبياً، بوصفها نصاً شاملاً يَحفل بمجموعة من الأنساق النصيّة القائمة على حركة الشخصيات وعلّو أصواتها وإختلاف رؤاها ووتائر إستجابتها للوصف والتحليل. وإذا ما عِرفنا أن الإسلوبية حسب «بيير جيرو «تعني (مَنهج يُعنى بالدراسة التي تنقل الكلام من مجال وسيلة إبلاغ إعتيادي، الى أداة تأثير فني) ٣ فهي بذلك تَحيُل على النص ولاسيما في الخصائص التعبيرية والجمالية المُتواترة التي تُنظم فضاء اللغة المُتشكل على وفق مَبدئي الإختيار والتأليف، ولغة مسرحية (رؤيا الملك) تنتمي الى مُستوى الفصيح الذي عُرفت بهِ محيي الدين زنكنه وهي طريقة مُميزة لهُ سعى لها «زنكنه «الى كتابة نص مُكتمل الأداة والرؤى، حيث تنهض المسرحية على دعائم

أدبيـــة تجاوزت صيغـــة (الواقعة) التـــي تشـــمل كُل بـُنيـــة لغويـــة تلفت نظر القارئ بســـبب ظهورها لتـُمـــارس تأثيراً من نـــوعٍ ما الى صيغة الظاهرة التي تتشكلُ بسبب التكـــرار الدلالـــي للواقعة في النص نفســـه، ولهذا فإننا نجد المسرحية تســـتجيب بشـــكل طيّع لُمرتكزات التحليـــل الإســـلوبي التـــي تتمثل هـُنا في المستويات الثلاثة: الصوتي -التركيبي- الدلالي. فالإسلوبية إذ تعتمد الكشف عن جماليات اللغة، إنما تـُحاول أن تبحث لها عن منفذ يتصـــل بقوة. مـُنطلقة من إعتبار الأثر الأدبي بـُنية الســـنية تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً من دون أن تـُنســـى الطريقة التي يصـــوغ فيها المُبـــدع إبداعـــه. إن دراســـة المســـتويات الثلاثة الآنفة الذكـــر في أي نص أدبي، كفيلة بأن تـُعطـــي صورة تامـّــة عن طبيعة العمـــل مـــن الداخـــل، جزيائتهِ وكلياتهِ وهذا ما عمد إليهِ المؤلف في دراســـتهِ الأســـلوبية لمسرحية (رؤيـــا الملـــك) مـُعتنيـــاً بدراســـة مســـتوياتها القابضـــة على الصوت والنحـــو والمعنـــى،أي المُهيمنة على اللســـان في تمظهراتهِ التي تتناوب فيهـــا ســُـلطة الـــدال والمدلول في جوّ مشـــحون بالحركة والتصويت وإســـتثمار الرمز والإيحاء وكِســـر رتابة التوصيل عن طريق إشـــراك القارئ - المُتلقي، فيما بعد للإسهام في التواصل مع المسرحية وتحديد حقولها الجمالية. ولغرض تحديد تلـــك المُســـتويات تحديـــداً دقيقاً يعكس الطبيعة اللسانية المُتفاعلة فيها فـــإن دراســـة «التميمي» قد عمـــدت الى قراءتهـــا مـُنفصلة عن بعضها لأســـباب منهجية على وفق الآتي من الوصف:

المستوى الصوتي

عـــبر تحليـــل طبيعة إســـلوب النص المُتشـــكل مـــن مجموعة من الإيقاعات السائدة في لغة النثر، وقد تمكـــن المؤلف من حصـــر إيقاعات المســـرحية والـــذي يشـــمل أولاً _ إيقاع التكرار الذي يســـلط الضوء علـــى نقطـــة حساســـة في العِبارة ويكشـــف عـــن إهتمـــام المُتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفســـية قيـّمـــة تـُفيد الناقـــد الأدبي الذي يدرس الأثر ويـُحلل نفسية كاتبهِ، بحسب رأي الجرجاني ٤. وفي (رؤيا الملك) تكررت كلمة «الإنتصار «في النص على لســـان الملك مرتين ٥، وهو يـُخاطب الملكة إشارة منهُ الى إنتصارهُ على قيصر روما وكذلك كلمة «المغرور»الصفة التي أطلقها الملك على غريمهِ الخاســـر لتخلق إيقاعاً إحتفالياً يشي بأهمية الملك ومملكتـــهِ. ثانياً _ إيقاع التقطيع وهـــو في مســـرحية (رؤيـــا الملك) قد أتى بســـبب الإرتباك النفســـي الحاصل في الحوار مثل ما في حوار «الملك» مع «الملكة» بعد ليلة شراب حمـــراء حاول فيها تســـويغ حالهِ (كان صيـــدي بالإمـــس وفيرا فـ... فـ... فتماديت .. بعض الشـــيء..) ٦. ثالثـــاً إيقاع الصمـــت حيث لجأ إليهِ الكاتـــب كثيراً في النص بـُغية الإتيـــان بكلمة (صمـــت) أو كلمة (يســـكت) لتكـــون حاجـــزاً زمنياً يخلق في الحـــوار ثنائيـــة الصمت والكلام وهي ثُنائية تـُحيل القارئ - المُشـــاهد الى إدراك إقاع القراءة - الإلقاء وهوَ يســـير على وتيرة غير مـُتســـاوية في إرتفاعها وإنخفاضها. رابعاً إيقاع السجع، ويـُمكن تحسس إيقاعهِ بســـبب تكرر فواصلهِ فهو الأقرب الى الشـــعر إذ يســـهل على (المثـــل) حفظهِ، كذلـــك قدرتهِ على إختراق الآذان الصاغية بسبب إيقاعهِ المُتكرر الذي يسمح بمرور المعاني.

المستوى التركيبي

حيث ســـعى المؤلف من خلالهِ الى معرفـــة المســـتوى التركيبي في المســـرحية عـــبر إدراكـــهِ المبادئ والعمليـــات التي تنهض بها الجُمل في اللغة ٧ لتؤدي مـُجتمعة الى إنتاج معنـــى. إن مـُجمـــل التراكيب هي أصل الدلالة الناهض في المســـرحية كلها على وفق ما جاءت في تراكيب الحذف -الخبر - الإنشاء - التقديم - التأخير بوصفها ظاهرة إسلوبية

تكـررت بإطراد أكثـر من غيرها وعملـت على إنتاج نـص مـُتميز. فالحذف في المسرحية جزء من بـُنية الإيجاز الذي أبعد لغتها من الترهل والتطويل وفيهِ شعرية تعمل على إيقاع قطع الدلالة ومن ثم إيصالها ثانية ولكن برؤى مأولة لها علاقة بالصـوت. أما الخبرفقـد خرج في النـص الى غرض مجـازي تتحكم فيهِ نفسـية الشخصيات، والإنشاء كلام لا يـُحتمـل الصدق أو الكذب لذاتهِ ٨، أما التقديم والتأخير فهو ظاهرة إسـلوبية تـُعنى بإستجلاء الدلالـة المُرتبطـة بعملية تركيب الجملة ونـُظمها عن طريق معرفة ما مـُقدم فيها وما مؤخر فالملك لما قال (شيئان لا أملك إزاءهما سلطان نفسي: الشـراب والطعام) ٩ فإنهُ قدم جملة الخبر على جملة المُبتدأ وذلك لغرض التشويق وهو عنصر إطراء في اللغة المسرحية.

المستوى الدلالي

حيث سـعى المؤلف الى الكشـف عن البـُنى المولـدة للمعنى، الوجه المُتقدم للغة الكاتب ورؤاهُ ويحكتم الى المعانـي الثواني المُترشـحة عن العلاقات السياقية. وفي هذا الصدد يذكر المؤلف أن الراحل د.علي جواد الطاهر قد وصف اللغة المسـرحية عند «زنكنه «بإنها (مـُنتقاة - عالية تـُزينها الحكم، بين حين وحين، إلا أنهـا مع ذلك أقـرب الى المجاز منها الى الحقيقـة) ١٠ لـذا وجد المؤلف أن الوصف أعـلاه ينطبق على لغة «رؤيا الملك «حسب دلالات المُشابهة والإسـتبدال والتجـاور والتناص. ختامـاً يمكـن القـول أن المؤلـف قد سـعى من خـلال كتابهِ الى أن كشف المستوى الصوتي في المسرحية يـُميل الى إستثمار ظواهر إيقاعية منهـا التكرار والتقطيـع وغيرها. كما كشف أيضاً أن المستوى التركيبي يشتمل على جـُمل موجزة وعالية الدلالـة بوصفها كانت على ألسـن الشخصيات الدائرة حول الشخصية المحورية «الملك «، كذلك كشف عن قيام لغة المسـرحية على إستثمار المُنجز اللسـاني للمظاهر البلاغية المعروفة، وأيضـاً أوضح أن القراءة الإسلوبية لمتن المسرحية قد كشف عـن توافـر أدبية عاليـة في نص المسـرحية خضع للرصد والتحليل والوصـف وأثر الكاتب في إبداع لغة الشـخصيات وصولاً الى إثراء النص ومحـاورة المُتلقي. يـُذكر أن المؤلف هو اُستاذ البلاغة والنقد في جامعة ديالى وقد صدرت لهُ خمسـة كُتب هـي (أحـزان صائـغ الحكايات _ دراسـات في أدب أحمد خلف، بغداد ٢٠٠٢/ جماليات المقالة عند د.علي جواد الطاهر، بغداد ٢٠٠٧/ بواكير محيي الديـن زنكنـه، القصصية السايمانية ٢٠٠٧/ البناء السردي في شعر شـيركو بيكه س، السليمانية ٢٠٠٨/ قـراءات بلاغيـة، النجـف ٢٠٠٨.

الإشارات:

١. رؤيـا الملـك أو ماندانـا وسـتافروب، محيي الديـن زنكنه، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩.

٢. رؤيـا الملـك أو ماندانـا وستافروب - دراسـة إسلوبية، د. فاضل عبود التميمي، منشورات مكتبة الثقافة، محافظة واسط، الكوت، ٢٠٠٩.

٣. الإسلوبية، بيير جيرو، ترجمة منذر العياشـي، مركز الإنمـاء القومي، بيروت.

٤. قضايـا الحداثـة عنـد عبد القاهر الجرجاني، د.محمد عبد المطلب، شركة لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥.

٥. ص٩ مـن مسـرحية «رؤيـا الملك»، مصدر سبق ذكره.

٦. المصدر نفسه (ص٨) .

٧. مركزيـة الرؤيا في رؤيا الملك، سـعد محمد رحيم، جريدة الثورة في ٢١ / ٥/٢٠٠٠.

٨. منهاج البلغاء وسـراج الأدباء، حـازم القرطاجنـي، تقديـم وتحقيق الحبيب بن خوجه، تونس، ١٩٦٦.

٩. ص٨ مسـرحية «رؤيا الملك» مصدر تم ذكرهُ.

١٠. مسرحيات وروايات عراقية في مـآل التقدير النقـدي، د.علي جواد الطاهر، دار الشـؤون الثقافيـة العامة، بغداد، ١٩٩٣.

تطور المسرح الكوردي و مستقبله في شمال كوردستان

الكاتب: أيدن أوراق
ترجمة: دلشا يوسف

ما دام الفن يشكل (مركز الطاقة) لتطور الثقافة و المجتمع، فإن المسرح يعتبر أهم و أكبر مراكز الطاقة هذه.

هذا المركز المؤثر، يعتبر بمثابة عدسة حية تعكس الأوجه الجميلة و السيئة للحياة بنفس الوقت.

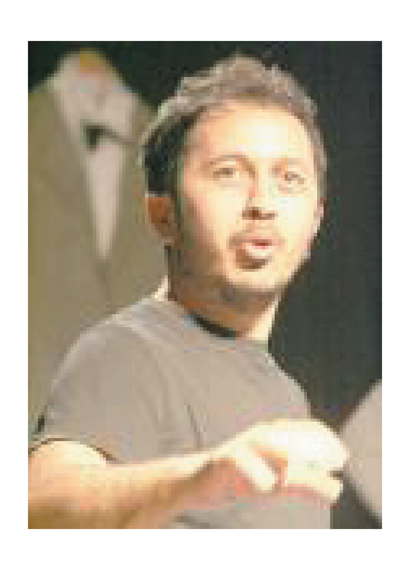
و من حيث ربط علاقة المسرح بالمراحل التاريخية للمجتمعات، سنلاحظ أن الكورد حديثي العهد في التعرف على الفن المسرحي في شمال كوردستان.

فقد بدأت الفعاليات المسرحية الكوردية بالظهور لأول مرة في (١٩٩١) و ذلك بعد تأسيس مركز مزوبوتاميا الثقافي في إسطنبول. و ما يزال المركز مستمرا في عرض المسرحيات الكوردية في القرى و القصبات.

هذه النشاطات المسرحية التي بدأت في مركز مزوبوتاميا الثقافي، كانت بمبادرة من مجموعة ضمت الطلبة الشباب، العاملين و العاطلين عن العمل. و كانت عبارة عن نشاطات لا تتجاوز سمة الهواية.

و تعتبر مسرحية (مشكو) أول مسرحية تم عرضها من قبل المركز. و سجل المركز عام (١٩٩٢) أول خطوة نحو المسرح المحترف، و ذلك بإقامته دورات تدريبية و مدرسية. و توسعت فعاليات المركزالرئيسي في إسطنبول لتشمل مناطق أخرى مثل أضنة، إزمير، مرسين، باطمان و دياربكر. لكن سياسة فرض الحظر على اللغة الكوردية في تركيا، أدى إلى إنقطاع النشاطات المسرحية في دياربكر بعد عام واحد من بدءه.

و تسبب عدم وجود تراث مسرحي كوردي متجدد، و بالتالي



عدم وجود داعم قوي للمسرح الكوردي، في إفراز تأثيرات سلبية وتأخير مأسسة المسرح و وضع عقبات شتى أمام تطور المسرح الكوردي.

بالطبع يشكل عدم وجود مصادر تاريخية مسرحية، تغذي المسرح الكوردي، إلى جانب الحظر المفروض على اللغة و الثقافة

الكوردية أمرا غير مساعدا البتة لتطوير الفن المسرحي الكوردي.

و لكن و رغم الصعوبات نجد أنه هناك عوامل مساعدة ظهرت للوجود ساهمت في تطور المسرح الكوردي، و التي افرزتها عشرات السنوات من نضال الشعب الكوردي في سبيل الحرية و الديمقراطية.

و أكبر هذه العوامل المساعدة تكمن في القيم و الرموز الثقافية التي أفرزتها تشدق الشعب الكوردي بالنضال. حيث ساهم هذا النضال المستميت، في تأسيس بنية جماهيرية قوية، و خلق تراكم ثقافي عظيم في الميدان الفني وفي الميادين الأخرى.

و العامل المساعد الآخر، متعلق بأمر يتميز به شعوب الشرق الأوسط. فالمسرح الكوردي و لكونه جزء لا يتجزأ من المسرح الشرق أوسطي، يحتوي على مضامين غنية. و لكن و للأسف الشديد

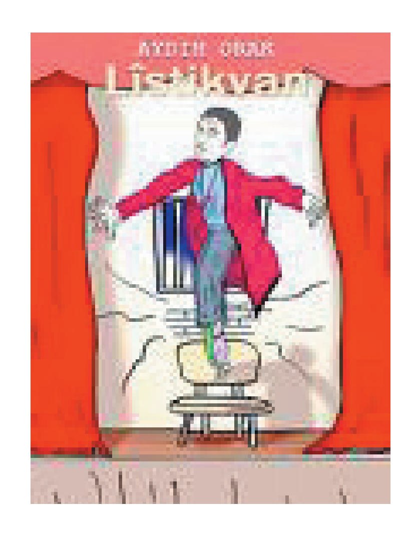


فإن المسرح الكوردي الراهن في ظل مركز مزوبوتاميا الثقافي بتاريخه الذي لا يتجاوز إحدى عشرة عاما، لم يستطع الإستفادة من العوامل المساعدة هذه، و لم يعطي الجواب المناسب لإحتياجات الجماهير، و لم يستطع أن يمرر هذه العوامل المساعدة في غربال الفن، لخلقه من جديد و عرضه للجمهور. لكن هنا علينا أن نقبل بحقيقة أنه لم يكن هناك لا تراكم ثقافي و لا مصادر كافية من أجل القيام بذلك على اكمل وجه.

فبدون تأسيس مدارس و مؤسسات خاصة، لا يمكن خلق مسرح محترف. و لهذه الأسباب لم يستطع الفن المسرحي، الإرتقاء إلى مستوى يؤهله لتحقيق وظيفته حيال المجتمع من النواحي الثقافية و الفنية.

تم حصر المسرح في مناطق محدودة و منغلقة. و تسبب ذلك في إنقطاع المسرح الكوردي عن الخارج. كذا عانى المنهاج الداخلي للفن المسرحي من النواقص، وأدى عدم مأسسته إلى إعاقة الآلية الداخلية و تعميق المشاكل و سد الطريق على تقدمه.

كما و تسببت السياسات العنصرية و العرقية المفروضة على الشعب الكوردي من قبل السلطات، في زرع روح التشدد لدى



الجماهير، مما اضعف من إرتباطه مع الفن على مدى سنين طويلة.

هناك قول ل (هيربيرت ريد) المؤرخ الفني الكبير، قالها قبل(٣٥) عاما، يذكر فيها الآتي:

« تفعيل الفن، يعني تنمية وعينا. ففي حال عدم تعليم أنفسنا في جو فني، سنساهم في دفع انفسنا نحو عالم متشدد، يتحكم فيه أرواح مفرّغة،مشّوشة، تخلو من الشعور. ففي مكان يخلو من رغبة الإبداع، يتطور فيه غريزة الموت، و يدفع الإنسان نحو روح تدميرية بلا نهاية».

في الوقت الحالي و بناء على المعلومات المتراكمة و التجارب، و كخطوة اولية و من أجل خلق مسرح حي، لا بد من تعميق العلاقات بين المجموعات المسرحية المتكاسلة، المتأخرة، و الضعيفة الآمال، و جمعهم تحت سقف واحد

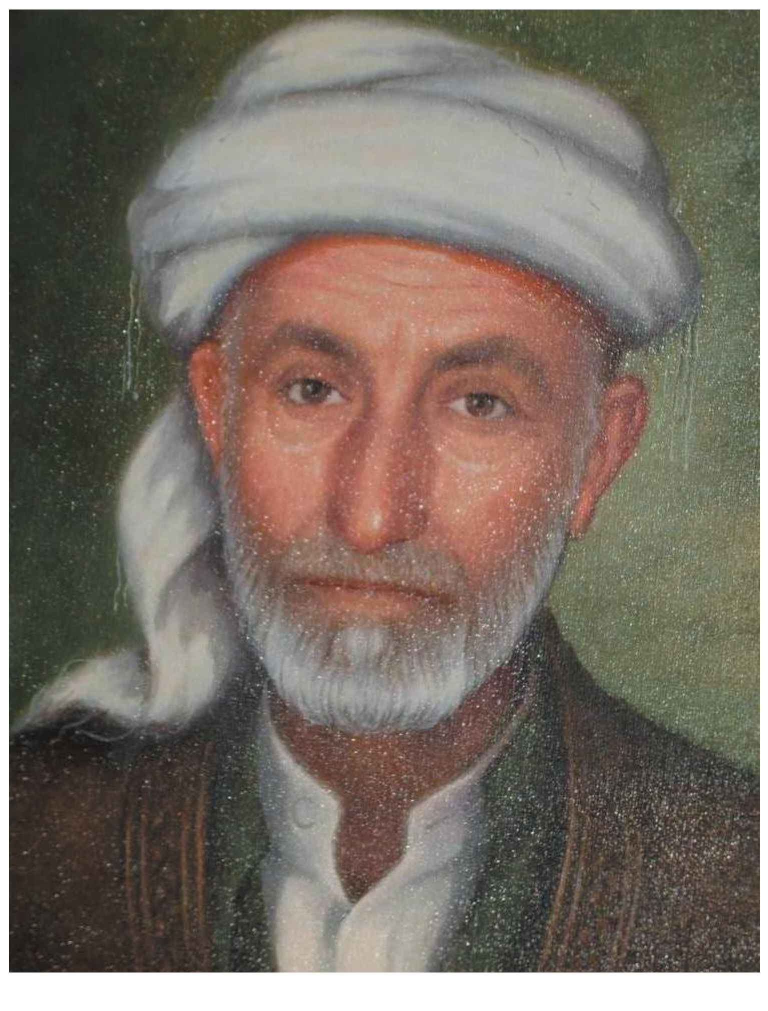
و ربطهم بمركز واحد و كسبهم روحا عصرية دون تلكع. و هذا المركز سيكون بمثابة مركز المسرح الوطني. و سيكون من مهامه الأساسية، لعب الدور الطليعي لبناء مسرح يهدف إلى تجّذر المسرح الوطني الديمقراطي ووضع ستراتيجية ومنهاج واضح له و الإرتقاء به إلى مستوى العالمية.

و إنشاء هذه المؤسسة كحاجة ماسة، ستعزز من أواصر المسرح الوطني الديمقراطي، الذي يهدف إلى بناء منهاج داخلي، يتقدم نحو خلق ثقافة مؤسساتية. و عقب تجميع الفرق المسرحية الهاوية تحت سقف هذا المركز، يتوجب إعداد الكوادر اللازمة من كتّاب مسرحيين، ممثلين، منتجين، نقاد، مصممي الأزياء و الديكور، ومختصي المكياج...إلخ، و تدريبهم حسب الأصول العلمية الحديثة في ظل آكاديمية خاصة بالمسرح. و من أجل تقدم هذه الآكاديمية، لا بد من تطوير العمود السياسي الذي يتكأ عليه المسرح و أقصد بذلك الإنسان المسرحي الحر وتوظيفه في المكان المناسب. و لأجل تطوير ذلك بالشكل المناسب، لا بد من القيام أولا بالبحث الجدي في ماضي المسرح و حديثه،ليتمكن طلاب الآكاديمية الإستفادة من الدروس و العبر الموجودة. و كذا يمكن الإستفادة من تراث المسرح العالمي، و تلقي الكوادر التدريب العملي لفترات معينة، على أيدي مسرحيين معروفين عالميا. و هذه الخطوة،ستكون بمثابة الجسر الذي يربط المسرح الكوردي بالثقافات و التجارب المختلفة و ستكون عملية الإتصال و اللقاء بثقافات الشعوب الأخرى - رغم الجور و الإضطهاد المفروض على شعبنا الكوردي- أمرا حياتيا بالنسبة لنا و يغمرنا بالغبطة.

مهرجان الشاعر الكردي الراحل «صابري» في كركوك

رزكار شواني

تحت شعار (قناديل الأدب في سماء كركوك تتوهج دائما) وبرعاية وزارة الثقافة في حكومة إقليم كردستان أقام فرعي كركوك لنقابة صحفيي كردستان واتحاد الأدباء الكرد خلال يومي ٨ و٢٠٠٩/١١/٩ مهرجان الشاعر الكردي الراحل (صابري) وذلك بحضور الدكتور هادي محمود وزير الثقافة لحكومة إقليم كردستان وفلك الدين كاكه يي الوزير السابق لوزارة الثقافة في



حكومـــة إقليـــم كردســـتان وعبد الرحمن مصطفى محافظ كركوك وفرهـــاد عونـــي نقيـــب صحفيي كردســـتان والدكتور فـــؤاد حمه خورشـــيد مدير عـــام دار الثقافة والنشـــر الكردية ببغداد وعدد من أعضـــاء مجلس محافظـــة كركوك ومســـؤولين حكوميين وحزبيين وجمـــع مـــن الأدبـــاء والمثقفين في المدينـــة.. وأســـتهل المهرجان الذي أقيم على قاعة نـــوروز في مدينة كركـــوك بالوقـــوف دقيقة صمت واحـــدة ترحما على روح الشـــاعر الفقيد صابري وتـــلاوة آيات من الذكـــر الحكيم، بعد ذلـــك ألقيت كلمـــات عبـــد الرحمـــن مصطفى محافظ كركـــوك ود.هادي محمود وزير الثقافة وفلك الدين كاكه يي و فرهـــاد عوني نقيـــب صحفيي كردســـتان وحمـــه كريـــم عارف رئيس فرع كركـــوك لاتحاد أدباء الكرد أشـــادوا خلالها بالدور الذي لعبه الشاعر الكردي الرحل (نجم الدين صابـــري) رحمه الله لخدمة قضايا أمته ولخدمة الأدب الكردي، مثمنين دور الأطراف التي ساهمت في إقامـــة هذه التظاهرة الأدبية في مدينة كركـــوك الحبيبة، مؤكدين ان كركـــوك أنجبـــت العديـــد من الرمـــوز والشـــخصيات الأدبيـــة والفنية المعروفـــة أمثال (صابري و ره نجوري وأســـيري وهجري ده ده وعلي مردان وآخرون) ومن ثم عرضـــت فيلما وثائقيـــا عن حياة الشـــاعر (صابـــري) وقطـــوف من قصائده الصوفية والعاطفية التي أغنت الشعر الكردي بمعان خالدة تذكرها الأجيـــال عبر تاريخ الأدب الكردي .. بعد ذلك قدمت دراسات أدبيـــة لقصائـــد الشـــاعر الفقيد (صابري) من قبل الأساتذة الدكتور آزاد عبد الواحد والدكتور إسماعيل إبراهيم والدكتـــور ابراهيم أحمد شـــوان والدكتور محمـــد احمد كه ساس والدكتور آزاد أمين باخوان.. وفي اليـــوم الثانـــي مـــن المهرجان قدمت دراسات أخرى حول قصائد الشاعر (صابري) من قبل عبد الله قره داغي والدكتور لطيف ســـعيد برزنجي وســـردار جاف والدكتور صباح برزنجي ولطيف فاتح فرج ومحمد عبـــد الرحمـــن زه نكنه، وفي ختام المهرجـــان وزعت الهدايا ودرع المهرجـــان الى المشـــاركين في

إحياء ذكرى الشاعر الكردي الكبير (صابري) تلتها كلمة ذوي الشاعر الفقيد (صابري) التي ثمنت دور وزارة الثقافة في حكومة إقليم كردستان وفرعي كركوك لنقابة صحفيي كردستان واتحاد أدباء الكرد لإقامتها مهرجان الشاعر الكردي صابري..

ماذا قالوا في المهرجان؟

* فرهاد عوني نقيب صحفيي كردستان: حضرنا إلى مدينة كركوك كبرى مدن كردستان للاحتفال بإحياء ذكرى الشاعر الكردي الكبير (صابري) الذي عاش إلى سنة ١٩٤٤ وأشتهر بقصائده الصوفية وقصائده التي تنادي بالحرية والحقيقة وعبادة الله بشكل مستقيم، وكما هو معروف فقد أنجبت كركوك كمدينة وكمحافظة شعراء عديدون أمثال (هجري ده ده وأسيري وصابري ومطربين كبار أمثال علي مردان وصلاح داوده وغيرهم رحمهم الله، وأنني أشد على أيدي زملائي في فرع كركوك لنقابة صحفيي كردستان وفرع اتحاد أدباء الكرد في كركوك ووزارة الثقافة في حكومة إقليم كردستان لقيامهم بإحياء ذكرى هذا الشاعر ولولا قصائد هؤلاء الشعراء لكنا في مرحلة أخرى والذين هم بقصائدهم نوروا لنا الحياة بجمال الطبيعة والتغني بكردستان وشعبها، وأنني أبارك أهل كركوك لإنجابهم هؤلاء العظماء البررة الذين خدموا تراث شعبهم كل في مجاله..

* الكاتب حمه كريم عارف رئيس فرع كركوك لاتحاد أدباء الكرد: إن إحياء العظماء هو نقل الواقع التاريخي الى عصر جديد والارتقاء بالثقافة ويجب الاهتمام به بعيدا عن التظاهرة السطحية وأن يكون جديا لكي يبقى دائما في ذاكرة الجميع ..

* الدكتور هادي محمود وزير الثقافة في حكومة اقليم كردستان : ان إحياء هذا الشاعر الكبير نشاط ثقافي كبير في هذا الظرف وانه الدفاع عن أصالة مدينة كركوك والتعبير عن أصالتها وحقيقتها وهي أن هذه المدينة كردستانية، ان وزارة الثقافة ستواصل دعمها لمثقفي وأدباء كركوك والاهتمام بهم، ان إحياء ذكرى الشاعر الكبير صابري بادرة متميزة من قبل الصحفيين والأدباء في هذه المدينة..

* السيد عبد الرحمن مصطفى محافظ كركوك: في الحقيقة أنا أثمن فرعي كركوك لنقابة صحفيي كردستان واتحاد أدباء الكرد لإقامتهما هذا المهرجان، ولا يخفى على الجميع أن كركوك أنجبت الكثير من العظماء في مختلف المجالات منها الشعر والأدب والفن والرياضة والعلوم، لذلك فإن إقامة هذه المهرجانات إستذكار لهؤلاء العظماء الذين خدموا كركوك شيء ضروري يجب الاستمرار فيه، ان الشاعر الكردي الراحل صابري هو من عظماء الشعراء الذين أنجبته هذه المحافظة والذي خدم مدينته في الجانب الأدبي والثقافي، وانني أطالب بإقامة المزيد من هذه المهرجانات بغية إحياء هؤلاء الرموز والشخصيات المعروفة الذين خدموا كركوك ..

* الدكتور فؤاد حمه خورشيد مدير عام دار الثقافة والنشر الكردية في بغداد: ان اقامة مهرجان كهذا في مدينة كركوك للشاعر المغمور الى حد ما غير معروف لحد الان هو التفاتة كريمة وكبيرة من قبل اتحاد ادباء الكرد ونقابة صحفيي كردستان في كركوك من اجل اظهار مشاعر العديد من الشعراء المغمورين الذين كتبوا بأقلامهم مشاعرهم وآلامهم وطموحات شعبهم في تلك الظروف القديمة قبل مائتي عام ولذلك ان النظر إلى قصائدهم بمفهوم ذلك العصر هي في الحقيقة مشاعر وأفكار لا تقل أهمية عن أفكار ومشاعر شعراءنا المعاصرين مع الفارق في النواحي الفنية والتكنولوجية وتطور العلم والإعلام في هذا الزمن، ان إقامة هذه

المهرجانات الثقافية خطوة مباركة ونتمنى لهذه المدينة أن تشهد بعد الانتخابات ان شاء الله مزيدا من الاحتفالات أكثر جماهيرية وأوسع أفقا ونتمنى للأدباء والمفكرين المزيد من الازدهار..

★ الدكتور معروف عمر كول/ أستاذ في جامعة السليمانية : في ذكرى إحياء الشاعر الكردي الكبير الشيخ نجم الدين صابري في مدينة كركوك أقول ان الشاعر صابري قدم نتاجات شعرية جيدة في زمن دامس في زمن كان تسود هذه المنطقة الظلام والفقر والجهل والتأخر ولكنه ناضل بقلمه وبشخصيته، ان اقامة هذا المهرجان شيء جيد ومفرح بإعتباره جمع الأدباء والمثقفين والوطنيين في هذه المدينة وان التجمع الثقافي في كركوك يعني التجمع الوطني فيها وذلك من أجل الارتقاء بالنشاطات الثقافية والاجتماعية والفكرية في مدينة كركوك، بالتأكيد ان إقامة هذه المهرجانات الثقافية ضرورية في هذه المدينة وبالأخص في هذا الزمن الردئ كما يقول القاص العربي المعروف زكريا تامر، في هذا الزمن الرديء نحن نرى بضرورة عقد هذه الاجتماعات الفكرية والثقافية وبالأخص إحياء أصحاب النشاطات الفكرية والوطنية والثقافية في مدينة كركوك..

انور الغساني في ذاكرة كركوك

فاروق مصطفى

مع ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ كنت قد اكملت مرحلة الابتدائية وبدأت اوجه نحو مرحلة المتوسطة فاخترت اقرب مدرسة الى سكني وهي المتوسطة الشرقية، كانت الحياة في هذه الفترة تنزع عنها ثيابها القديمة وتتزيى بأزياء جديدة لم تالفها الناس من قبل، تعرف البلد على قادة جدد واسماء احزاب جديدة بدأت تتداولها الالسنة، مظاهرات ومسيرات تنطلق هنا وهناك، و غدت الحياة تمور وتتحرك منطلقة بشتى المهرجانات والاحتفالات. باعة الصحف ينادون على اسماء جرائد نسمعها لأول مرة. وفي المتوسطة الشرقية استلمنا في مادة التربية الفنية معلم منسوب الى الملاك الثانوي الا وهو (انور محمود سامي) الذي اشتهر فيما بعد بـ (انور الغساني)، ظل يدرسنا طوال ثلاث سنوات الى عام ١٩٦١ حيث اكملت هذه المرحلة واظن ان استاذنا غادر الى بغداد للتخصص

في اكاديمية الفنون الجميلة ببغداد الا انـه اعتقل مع انقلاب شـباط عـام ١٩٦٣ وبعـد اطلاق سـراحه عاد اليها الا ان (فائق حسـن) كما اعتقـد كان عميـدا للاكاديميـة، اخبره بأنه لايريد ان يراه ثانية في اروقتها وهكذا تخلى عن الدراسـة فيها نهائيـا وانصرف الى العمل في صحافة العاصمة.

اذكـر مرة في احـدى حصص درس التربيـة الفنيـة كان يتفقد كراريسنا وعندما جاء دور كراسي تأمل احـدى رسـوماتي البدائية وبقي يتأملها فترة وجيزة ثم قال لي:

-ماذا رسمت هنا؟

-قلت، ناطحات سحاب.

فقال لي لماذا لا تستوح مشاهد من بلادك؟

في تلـك الفـترة مـن مراحل عمري كنت مأخوذا بالبنايات ذات الطوابـق العالية، ولما كانت مدينة كركوك تفتقد الى هذا الضرب من البنايات كنت اشـيدها في دفاتري راسـما شـوارع وقد قامـت على جوانبهـا هـذه الابراج الشـاهقة. وفي المدرسة مرسـم متواضع كان يصحبنا الاسـتاذ اليه لنصمم فيه مجلاتنـا الحائطية والاسـتاذان: (محمد صابر محمود) مدرس اللغة العربية وانور الغسـاني هما اللذان كانا يشـرفان عليهـا، ففي واحدة منهـا ظهـرت احـدى محاولاتي البسـيطة في النظم وثيمتها تدور حول كفاح الشـعب العربي في بلاد الجزائر واعتقد ان هذه النشـرات المدرسـية التـي كانـت تعيننا في تصميمهـا واخراجهـا الاسـتاذ (الغسـاني) هي المحطة الاولى التي انطلقت منها كتاباتي الادبية.

في فترة الستينيات كثيرا ماكنت التقـي الراحل (انـور) في مقاهي بغداد المستلقية على جانبي شارع الرشـيد وكذلك بمقهى (ابراهيم) الذي اشـتهر باسم المعقدين الواقع في الباب الشرقي بالقرب من مطعم (نزار) وحتى انه كان يسـكن شقة قريبة من هذا المقهى وكان يشاركه في هـذه الشـقة صديقـه (مؤيد الـراوي) والحق يقـال ان صداقة عميقـة جمعت بـين الاثنين لأن الكثـير مـن المواهـب جمـع بين الاثنـين من ممارسـة الرسـم الى كتابة الخـط الى تعاطي الاجناس الادبيـة وكذلك تقاربهما في الرؤى والافـكار، وكلاهما احـترف العمل في حقل التعليم الا انهما تركاه الى العمل في حقول قريبة من هواهما الادبـي والفنـي، وفي بعض العطل كان يعـود الى مدينـة (كركـوك) ليرى الاهل والاصحاب. وكنا نلتقي معـه في دار القاص الراحل (جليل القيسـي) وكذلك في محل لصياغة الذهب كانت تعـود ملكيته لاحد



اشقاء (جليل)، ولقد عد هذا المحل بمثابـة ملتقى لكل ادبـاء وهواة الادب والفن في اواسط الستينيات، حيث كنـت تلتقي فيه الشـعراء والتشكيليين والممثلين وحتى ادباء العاصمة كانـوا يزورونه ويلتقون فيه بأدباء المدينة.

ولـد الراحـل (انـور محمود سـامي) في الثاني عشر من شباط عـام ١٩٣٧ في بلدة (قلعـة صالح) التابعـة الى محافظـة العمـارة الا انـه ترعـرع وتتلمـذ في مدينة كركـوك وعمـل في شـركة نفط العراق ومـارس مهنـة التدريس في المتوسـطة الشـرقية وقد قدم الاديب (فاضل العزاوي) الوفير من اسـتذكاراته عنه في مقاله المطول المعنـون بـ (اصدقاء السـوء) الذي

جعله احد ملاحق كتابه السيروي (الروح الحية) حيث تحدث فيه مفصلا عن صحبته: انور الغساني، قحطان الهرمزي، يوسف الحيدري، مؤيد الراوي وزهدي الداوودي فترة اواخر الخمسينيات. هؤلاء الذين وضعوا البذور الاولى لتلك الجماعة الاديبة التي شغلت الناس والتي عرفت فيما بعد بـ (جماعة كركوك). بدأ (انور الغساني) نشر العديد من كتاباته الادبية: شعرا وقصا وترجمات وعمل في صحافة العاصمة الا انه ترك العراق كمعظم أصحابنا في جماعة كركوك، غادر البلاد الى لبنان ومن هناك رحل الى المانيا وحصل على الدكتوراه في الصحافة والاعلام من جامعة لايبزك، وهاجر مجددا الى (كوستاريكا) وعمل مدرساً في جامعة (سان خوسيه) حيث تخصصه الاعلامي.

ومن اصداراته القليلة قصيدته الطويلة المعنونة بـ (العراق) وقد صدرت عن دار رياض الريس للنشر عام ١٩٩٣.

تحدث الشاعر (عبدالقادر الجنابي) في كتابه الموسوم بـ (انفرادات الشعر العراقي الحديث) عن سيرة (انور) وأهم العلامات البارزة فيها، وقد اعلمنا عن عدة مجاميع شعرية كانت ستصدر للراحل منها مجموعة شعرية عنونها بـ (مصادر) وقد كتب (فاضل العزاوي) مقدمة لها، ويعلمنا ايضا بأن مجموعة شعرية ستصدر له عن منشورات دار الجمل تحمل عنوان (استجلاء الصوت)، ثم استل من مقدمة (العزاوي) التي كرسها لمجموعة (انور): «قصائد انور كلها ذكريات ويكنها قبل ذلك مراث هي تحيا في الوقت ذاته لما انتهى في الزمن بيد انه ظل حيا في نظره، انه لايخاطب امواتا وانما عوالم وكائنات مازالت تمتد امامه حتى لكأنه اكتشفها او تعرف عليها لتوه ولذلك فان قصائده لاتعرف زمنا غير الزمن الماضي».

وكذلك اورد (الجنابي) للشاعر (انور) عشرة نصوص منها (افكار في ايلول ١٩٦٤، العهود الاولى، المسافة وغيرها، ثم ثبت له شهادة شعرية كتبها (الغساني) نفسه حملت عنوان (ماسة على حائط مضاء) او (حول السؤال الملل: ماهو الشعر؟) يقول في مقدمتها: «الشعر فعل يتماس مع المطلق يحاول الشاعر ابدا استرجاع ذاته قطعة قطعة، يكتب القصائد لكن مشروعه قصيدة واحدة، كل القصائد الاخرى تمارين من اجل كتابة تلك القصيدة التي يسترجع بها للحظة خاطفة الشريحة الاكبر من ذاته»

وفي ورقته التي نشرها ضمن الشهادات التي ضمها ملحق خاص ظهر في مجلة (فراديس) العددان ٤، ٥ آب ١٩٩٢ كشف فيها الراحل (انور) الكثير عن جماعة كركوك حيث يقول «انتقلت جماعة كركوك الى بغداد باستثناء جليل القيسي فترة ١٩٦١ — ١٩٦٤ وعلى مراحل، ورحلت عن بغداد على مراحل» ثم يعدد اسماء الجماعة: «جان دمو، فاضل العزاوي، سركون بولص، مؤيد الراوي، انور الغساني، ومع هؤلاء قريبا او بعيدا عنهم كان يقف صلاح فائق ذلك العنيد الذي كان يريد ان يكون شاعرا، ويوسف الحيدري الذي ربما كان اول من جاء الى بغداد لاسباب وظيفية» وللعلم ان المرحوم يوسف الحيدري انتقل وهو في سلك التعليم الى الحلة بادئ الامر وبعد ذلك الى بغداد. وعن صديقه (مؤيد الراوي) يسجل (انور) مايأتي: «مؤيد كان عميد المناقشات لايكل ولايمل حتى لو استمرت ساعات كل يوم» وعن صديقنا (سركون بولص) الذي يعده مكتشفا عميقا لأسماء الكتب والشعراء لانه كان قارئا جادا في الانكليزية «سركون كان المكتشف، كانت له في كل يوم اكتشافاته في الكتب، كثيرون تعلموا منه وسمعوا منه لأول مرة اسماء كتب وشعراء».

وعن (جليل القيسي) فهو الوحيد الذي آثر البقاء في مدينة

كركوك حتى النهاية وكان يؤلمه كثيرا رحيل اصدقائه في هذه المجموعة خارج البلاد. «جليل القيسي حين علم أنني راحل جاء مسرعا من كركوك ليودعني، ذهبنا مساء الى احد تلك البيوت البغدادية الجميلة في أبي نواس، كان نضرا، دافئا، فتيا وحماسيا، لكنه كان مكروبا لأنني سأمضي قال لاتذهب..»

والجدير بالذكر أن هذه الورقة التي قدمها لملف مجلة (فراديس) ارسلها من مدينة (سان خوسيه) ومؤرخة بشهر ايار عام ١٩٩٢.

كركوك التي تشوقها ان يعود اليها عشاقها ويتوسدوا ظلال اشجارها ويحتسوا من قهوة موائدها الممدودة لهم، الا انها بدل هذا اللقاء الذي تحلم به تتفجع نهاياتهم الحزينة، فهي فجعت قبل مدة بغياب عاشقها الوفي (قحطان الهرمزي)، وكيف انها فجعت برحيل شاعرها الحميم (سركون بولص) في منفاه الالماني، وها هي المدينة تفجع بغياب ابنها الآخر (انورالغساني) في تلك البلاد البعيدة الواقعة وراء بحر الظلمات، لقد رثى الفنان والشاعر (فيصل لعيبي) استاذنا (انور) بقصيدة قرأناها على صفحات جريدة (المدى):

ايه ايها العراقي البعيد
رحلت اذن بدون وداع
هل سئمت البقاء بعد طول عناء
نحن مثلك كرهنا هذا البقاء
بين هذا الغباء
كرهنا انتظارنا الطويل
هناك في الارض البعيدة عن كركوك، والصحاب والشعر العراقي
سيتوسد رأسك المهموم بالوطن معلقات الحنين
وتنهدات المسافة وسراب الوصول.

احالات:

١-انفرادات الشعر العراقي الجديد/ عبدالقادر الجنابي/ منشورات الجمل ايار ١٩٩٣.
٢-فراديس/ ٤، ٥ فكرة وتنفيذ عبدالقادر الجنابي. منشورات الجمل
٣-جريدة المدى العدد ١٥٧٥ السبت ٨ آب ٢٠٠٩.

في محاضرة تعريفية بالمسرح الكردي..
إتحاد أدباء العراق يستضيف الناقد المسرحي بشار عليوي

عامر صباح المرزوك

إستضاف الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ضمن برنامجهِ الإسبوعي، صباح يوم الأربعاء المُصادف ٢٠٠٩/١٢/١، على قاعة الجواهري في مقره ببغداد، الناقد والمُخرج المسرحي بشار عليوي لإلقاء محاضرة تعريفية بالمسرح الكردي، قدمها الشاعر حبيب النورس وحاضر فيها الناقد بشار عليوي قائلاً (ان المسرح الكردي هو كل نتاج مسرحي يقدم باللغة الكردية ويعبر عن هوية البيئة

الحاضنة له «كردستان» شخوصاً وتراثاً.

وأشار الناقد «بشار عليوي» الى إن بدايات هذا المسرح كانت إستجابة لحاجات إجتماعية روحية، من خلال إستغلال تجمعات الناس في الأعياد والمناسبات القومية كما في عيد نوروز، حيث يتم تقديم عرض مرتجل من اسطورة (كاوه الحداد).

وتحدث الناقد بشار عليوي عن المسرح الكردي الحديث، مشيراً الى ان بداياته كانت في مدينة السليمانية قبل ما يقارب ٨٠ عاما من الآن، لافتاً الى المؤسسات الفنية التي تعنى بالمسرح في كرستان حاليا وواقع المسرح الكردي الآن، مبينا انه يعاني من أزمة النص المسرحي والنقد، لقلة النصوص المكتوبة باللغة الكردية والغياب شبه الكامل للفعل النقدي.

وتطرق المحاضر الى توظيف التراث في المسرح الكردي ونموذج الاحتفالية عند المسرحي احمد سالار.

جرى بعدها تقديم عدد من المداخلات لكل من الشاعر ألفريد سمعان والناقد بشير حاجم عن أثر اللغة في تحديد هوية المركز.

وقال الناقد المسرحي بشار عليوي ان المحاضرة التي قدمتها محاولة للتعريف بماهية المسرح الكردي في العراق وتأريخ نشأته والمراحل التي مر بها، مع استعراض النتاج المسرحي الكردي، من نواحي اللغة والعرض والجمهور، داخل العراق، مشيرا الى ان المسرح الكردي مغيب بشكل كامل عن الفعل النقدي البعيد عن المشهد الثقافي العراقي برمته.

وأضاف جميع من كتب عن حركة المسرح في العراق لم يضعوا تعريفا واحدا للمسرح الكردي بوصفه جزء من المسرح العراقي .

و بشار عليوي من مواليد الحلة/ ١٩٧٥ .حاصل على البكلوريوس في الفنون مسرحية من كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل عام٢٠٠١. ناقد ومخرج مسرحي , نشر كتاباته ومقالاته النقدية في المجلات والصحف المحلية , ولا زال مُتواصلاً في النشر . أخرج للمسرح أكثر من أثنا عشر عملاً مسرحياً . حصل على عدد من الجوائز في المهرجانات المسرحية التي أشترك فيها , منها جائزة أفضل مخرج في مهرجان منتدى المسرح العراقي_بغداد ٢٠٠١ . ترأس رابطة المسرحيين الشباب في بابل للفترة من ١٩٩٨_٢٠٠٢ . عضو الإتحاد العام للأُدباء والكُتاب في العراق وعضو نقابة الفنانين العراقيين . وعضو في أتحاد كتاب الآنترنيت العرب . وعضو في منظمة فناني كردستان . عمل أستاذاً للمسرح في معهد الفنون الجميلة-كفري/أقليم كردستان للفترة من ٢٠٠٤ - ٢٠٠٩ .



فضاءات مغايرة للمعنى الشعري

سردم العربي

صدرَ عن أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي الإصدار الأول، الدورة ١٢، لسنة ٢٠٠٨، كتاب «فضاءات مغايرة للمعنى الشِّعري» للناقد عبدالكريم يحيى الزيباري وهو الكتاب الفائز بالمرتبة الثانية في مجال النقد الأدبي، في ٣٠٠ صفحة، ويتألف الكتاب من أربعة فصول، الفصل الأول: روغان المعنى الشِّعري، ويتكون من ثلاثة مباحث هي (النُّبُوَّة الشِّعرية، بين الممكن والممتنع، بين التناقضات والأضداد) والفصل الثاني: دورة المعنى الشِّعري، ويتكون من أربعة مباحث(المعنى عند الجاحظ، المعنى عند قدامة بن جعفر، المعنى عند الفارابي، المعنى قبل دريدا وبعده) والفصل الثالث: متاهة اللامعنى، ويتكون من أربعة مباحث(مجد الغموض، جنون المعنى العبثي، انتفاضة المعنى الضال، مغزى المعاني المكررة، والفصل الرابع: محرِّكات البحث عن المعنى، ويتكون من ثلاثة مباحث(المحرك التفكيكي، وتناول فيه الشاعر شيركو بيكس أنموذجاً، والمبحث الثاني: إشكالية العلائق المتحركة للصورة، وتناول فيه الشاعر حسن سليفاني أنموذجاً: والمبحث الثالث والأخير المعاني الاستفزازية).

ومما جاء في مقدمة الكتاب(عدا اكتشاف معانٍ جديدة ليس ثَمَّةَ ما يُدْهِشْ في القراءة، و»عدا القراءة ليس ثمَّةَ ما يدهش كالحياة»، وليس للنفسِ ثَمَّةٌ، فَتُدْرِكُها، إلا في منطقةٍ بين الشيءِ ومعناهُ، والاسم صلة الوصل بينهما:

كالبَدْرِ، كالشَّمْسِ، كَسُحُبٍ في كَبَدِ السَّمَاءِ، كالنهَرِ، كالشَّجَرِ، كَعُشْبٍ في قاعِ البَحْرِ، كغيمةٍ من تلك السَّحَابِ أَمْثَالَ الْجِبَالِ تسبحُ، كخيام شعبٍ على هامش الْحَرْبِ تَشَرَّد...

وهكذا حيثما التفتَّ، ولو أغمضتَ عينيك، أو استغرقتَ في نوم عميق: تُهَدِّي إليك الحياةُ صوراً تتدفَّقُ منها معانٍ متعانقة، ترتبط بعلائق وثيقة مع معانٍ أُخَرْ مُتَرسِّبَة في ذاكرة المعاني، كالمعاني المطروحة في الشارع، يحيلها الشاعر الفنّان إلى لآلئ، يوافي بها عند قبة الأفق، قارئاً نائلاً غيرُ وَسْنَانْ، يُلاعِبُ الدالَ، لِينحازَ لَهُ حَظُّ الدلالةِ أَجْمَعُ.

المعنى الشِّعري كالموت، حكمٌ مُؤَجَّلْ، حياته في تأجيله، وقد ينقلب إلى خواطر ووساوس يختلط فيها الغثُّ بالسمين، يقول دي سوسير(اللغة لا تخطئ أبداً، بل تتبنَّى وجهة نظر مختلفة)

فردينان دي سوسـيـر- علم اللغة العام- ترجمة د.يوئيل يوسف- سلسلة آفاق عربيـة- ١٩٨٥- بغداد- ص٢٠٦.

وعلى القـارئ أن يسـتمر في البحث عـن الاختلاف، ويتذكر أنَّ جميع ما يستنبطهُ من معانٍ، لا تكفي، لأنَّها ليسـت كلُّ المعاني، ففي عملية الفهم هناك دائمـاً معانٍ أخـرى، وهناك دائمـاً معنًـى مؤجَّـل أو إضافي أو غائب يَنْتَظِرُ مُغامِراً يُخْرِجُهُ من القمقم، قد يكون المعنى ما عناه الكاتـب وذهب إليه، وقـد يكون ما اسـتنبطه القارئ: قد يكون متعلّقاً بسـياق النص، وغالباً ما يكون كامناً متحرِّكاً ذا علائق متشابكة، سابحاً في خفايـا الكون، والمغزى الغائر ليس في الأشياء ذاتها، بل في العلاقات المتغيرة التي قد نلاحظها بين الأشـياء، وإذا كان الأسـلوب هو كلُّ ما يجعلُ النص الشِّـعري فردياً، فـإنَّ المعنى هو كل ما يجعلُ النص الشِّـعري مشتركَاً مع كلِّ الأشـياء الأخرى، كمثال سوسير: الشـارع الذي هدمته الحرب، وأُعيد تعميره، يعتبره الناس: الشارع عينه، لأنَّ علاقتـه بالشـوارع المحيطة لم تتغير.

226

جائزة الشارقة للإبداع العربي

الإصدار الأول | الدورة 12 | 2008

الثاني في مجال النقد

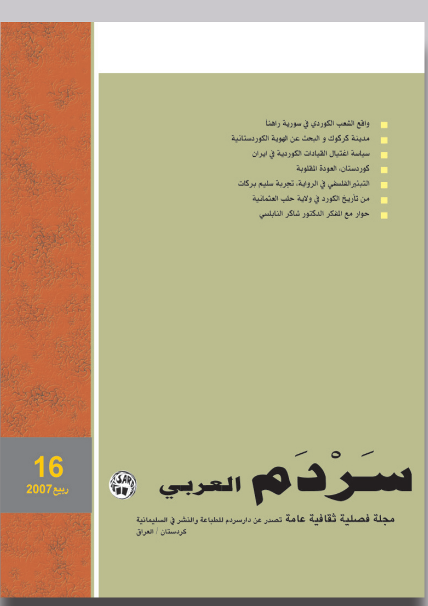
فضاءات مغايرة للمعنى الشِّعري



عبدالكريم يحيى الزباري




مفاهيم خاطئة حول النزاع الكردي - التركي في تركيا
الفيدرالية خير لابد منه
كركوك في العصور القديمة
إبادة الكورد في وثائق حزب البعث البائد
علمنا و نشيدنا الوطني
الواقعية السياسية في رواية 'مخاض الذهب'
ملف خاص حول الأنفال
سَرْدَم العربي
مجلة فصلية ثقافية عامة تصدر عن دارسردم للطباعة والنشر في السليمانية
كردستان / العراق
14
خريف 2006


واقع الشعب الكوردي في سورية راهناً
مدينة كركوك و البحث عن الهوية الكوردستانية
سياسة اغتيال القيادات الكوردية في ايران
كوردستان، العودة المقلوبة
التبئير الفلسفي في الرواية، تجربة سليم بركات
من تأريخ الكورد في ولاية حلب العثمانية
حوار مع المفكر الدكتور شاكر النابلسي
سَرْدَم العربي
مجلة فصلية ثقافية عامة تصدر عن دارسردم للطباعة والنشر في السليمانية
كردستان / العراق
16
ربيع 2007

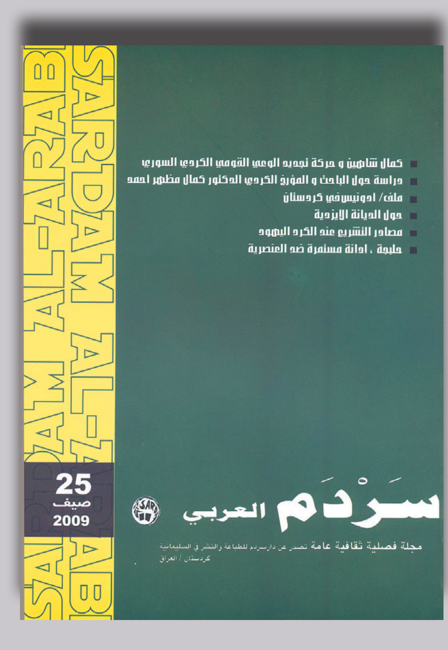

التشوية المدنس للشعب الكردي
كردستان جغرافيا
انتشار اليهودية في كردستان
الملحمة و السارد الكردي ،ممي آلان نموذجا
ملف المسرح بمناسبة يوم المسرح العالمي
سَرْدَم العربي
مجلة فصلية ثقافية عامة تصدر عن دارسردم للطباعة والنشر في السليمانية
كردستان / العراق
20
ربيع
2008


الزردشتية نشأتها و فلسفتها
التشويه المدنس للشعب الكردي
الحركة الكردية بين خداع صدام حسين و خذلان شاه ايران
الدولة الوطنية العراقية ، فنطازيا الوجود فنطازيا المفهوم
الملحمة و السارد الكردي (ممي آلان نموذجا)
حوار مع الاستاذ محمد الملا عبدالكريم المدرس
سَرْدَم العربي
مجلة فصلية ثقافية عامة تصدر عن دارسردم للطباعة والنشر في السليمانية
كردستان / العراق
21
صيف
2008


البدرخانيون في يوميات الميجر نويل
أعلام الكرد في الحجاز
اصول أسماء المدن و المواقع الكردستانية
انتشار المسيحية في كردستان
ملف حول شخصية الفرد العراقي
حوار مع المؤرخ الكردي الدكتور كمال مظهر أحمد
سَرْدَم العربي
مجلة فصلية ثقافية عامة تصدر عن دارسردم للطباعة والنشر في السليمانية
كردستان / العراق
22
خريف
2008


اللغة الكردية الموحدة و الأبجدية اللاتينية و العربية
الشبك ، المتغيرات القومية في كردستان العراق
قدسية النار في الديانات الكردية القديمة
آخر وصية ل(قاضي محمد) رئيس جمهورية كردستان
حوار مع الشاعر شيركو بيكه س
لطيف هلمت يرد على أدونيس
سَرْدَم العربي
مجلة فصلية ثقافية عامة تصدر عن دارسردم للطباعة والنشر في السليمانية
كردستان العراق
23
شتاء
2009


المدارس السياسية الثلاث في العراق و إمكانية التعايش السلمي فيما بينها
ما أسدته مجلة (الثقافة) للكرد
قراءة في أصول العقائد البارزانية
كمال مظهر باحث جاد و استاذ نبيل
الكرد و الهاشميون تاريخ حافل بالصداقة
حوار مع المفكر اللبناني علي حرب
سَرْدَم العربي
مجلة فصلية ثقافية عامة تصدر عن دارسردم للطباعة والنشر في السليمانية
كردستان / العراق
24
ربيع
2009


SARDAM AL-ARABI
كمال شاهين و حركة تجديد الوعي القومي الكردي السوري
دراسة حول الباحث و المؤرخ الكردي الدكتور كمال مظهر احمد
ملف/ ادونيس في كردستان
حول الديانة الايزدية
مصادر التشريع عند الكرد اليهود
حلبجة ، ادانة مستمرة ضد العنصرية
سَرْدَم العربي
مجلة فصلية ثقافية عامة تصدر عن دارسردم للطباعة والنشر في السليمانية
كردستان / العراق
25
صيف
2009


سَرْدَم
العربي
مجلة فصلية ثقافية عامة تصدر عن دارسردم للطباعة و النشر في السليمانية كردستان/العراق
الشيخ محمود و بريطانيا ومشروع الدولة الكردية
النزوح المسيحي في الصحافة الكردية والعربية و الاجنبية
المفهوم العثماني للعلمانية
ديانة الهندو ايرانيين القديمة
الشاعر الكردي گوران دراسة تحليلية نفسية لسيرة الشاعر
جدل الثقافة، أدونيس كردياً
26
خريف
2009